Е. А. НЕКРАСОВА

А. Фет, И. Анненский

Типологический аспект описания



«НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт русского языка

Е. А. НЕКРАСОВА

А. Фет, И. Анненский

Типологический аспект описания



МОСКВА
"НАУКА"
1991

ББК 81.2Р-7
Н 48

Ответственный редактор
доктор филологических наук *В.П. Григорьев*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Л.К. Граудина*,
доктор филологических наук *Н.Г. Михайловская*

Редактор издательства *Е.В. Фурманова*

Некрасова Е.А.
Н48 А.Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. – М.: Наука, 1991. – 127 с.
ISBN 5-02-01168-X

Книга посвящена сопоставительной стилистике поэтов различных направлений. В центре внимания – усложненные образы в стихах А. Фета и И. Анненского. Предлагается методика их интерпретации, основанная на особенностях стиля каждого автора. Анализ дается в сопоставлении с творчеством А. Блока и Б. Пастернака.

Для специалистов по стилистике, а также для всех любителей русской поэзии.

Н $\frac{4603010000\text{-}221}{042(02)\text{-}91}$ 605-91, II полугодие ББК 81.2Р-7

ISBN 5-02-011068-X

Введение

В основу предлагаемой автором типологии стихотворных текстов (см.: Некрасова, 1986) положен признак их ассоциативной структуры, выявляющийся в характере связи словесного образа и его денотата. По названному признаку массив стихотворных текстов (как элементов конкретных идиостилей) разделяется на два типологических класса: художественные системы, в которых названная связь осуществляется "непосредственно" (словесно-денотативный класс), и системы, в которых связь между словесным образом и денотатом осложнена дополнительными словесными ассоциациями. В других терминах эта оппозиция выражается в противопоставленности художественных систем филологического (термин заимствован из работы: Панов, 1962, с. 104) и нефилологического типов.

Указание на "дополнительные" словесные ассоциации, являющиеся основным признаком, разграничивающим названные типологические классы, не следует понимать в смысле безусловного и обязательного признания большей сложности ассоциативно-образной организации художественных систем филологического типа по сравнению с противопоставленным классом художественных систем словесно-денотативной структуры. Предлагаемый здесь фрагмент лингвостилистического типологического сопоставления идиостилей словесно-денотативного класса свидетельствует о том, что и в данном массиве художественных текстов (несравнимо большем по объему, чем противопоставленный ему класс) есть такие, в которых также существует д о п о л н и т е л ь н а я осложненность, вызванная художественно предопределенным уст-

ремлением к *сокрытию* ясной связи образа и его денотата. Но эта дополнительная осложненность не определяется собственно словесными ассоциациями. Более того, сама образная структура текста может объясняться тем, что автор предпочитает "раздельность" выражения отдельных образных тем их "слиянию" в одном словесном выражении.

В данной работе, помимо ведущей цели описания, направленной на сопоставительный анализ фрагментов художественных систем одного типологического класса (и, соответственно, выделение этого класса в типологической схеме, применяемой к стихотворным лирическим текстам), *присутствует и дополнительный* аспект противопоставления языковой организации систем двух типологических классов.

В исследовании отводится место и для анализа способов языкового выражения отдельного тропа (в нашем случае – олицетворения) в художественных системах Фета, Анненского и Пастернака и символического контекста в идиостилях Анненского и Блока (разумеется, во фрагментарном варианте).

В работе используются издания: А.А. Фет. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. Вступительная статья, составление и примечания Б.Я. Бухштаба (в дальнейшем – Сборник, 1986); А.А. Фет. Вечерние огни. М., 1971. Издание подготовили: Д.Д. Благой, М.А. Соколова (в дальнейшем – ВО). Стихотворения цитируются по Сборнику (1986), комментарии – по двум изданиям. При цитировании начальных строк стихотворений Фета паспортизация не проводится, так как в сборнике есть их алфавитный перечень. Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А.В. Федорова (в дальнейшем – Сборник, 1959); И.Ф. Анненский. Стихотворения и переводы. М., 1981. Составление и вступительная статья В.Д. Цыбина

(в дальнейшем – Сборник, 1981). Иннокентий Анненский. Избранное. М., 1987. Составление, вступительная статья и комментарии И. Подольской (в дальнейшем – Сборник, 1987). Стихотворения (без ссылки на источник) цитируются по Сборнику , 1987. Александр Блок. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 1; Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

Авторский курсив в стихотворных и исследовательских текстах специально отмечается, остальные выделения фрагментов произведений и цитат принадлежат нам.

ГЛАВА 1

Идиостиль А. Фета

Смысл и образный строй некоторых стихотворений Фета

Имя Фета давно привлекало внимание крупных филологов (что во многом облегчает задачу выбора типологических признаков стиля). Причем « если в эстетическом и эмоциональном уровне лирики Фета любители поэзии не сомневались, то степень коммуникабельности иногда вызывала раздражение. Причиной этого была "непроясненность" многих, особенно поздних текстов Фета, заключающаяся в смысловом барьере, затрудняющем освоение внутреннего наполнения текста» (Григорьева, 1985; с. 5). Однако "непроясненность", видимо, – общая черта данного идиостиля, объясняемая устойчивыми принципами (и реализующими их языковыми приемами), формирующими тип художественного почерка. Достаточно вспомнить судьбу сборника стихов поэта (1856 г.), редактором которого был И.С. Тургенев (при участии Некрасова, Дружинина, Л. Толстого и других писателей, близких к "Современнику"; см.: Бухштаб, 1986, с. 629). Известна унифицирующая роль редактора сборника: "... в центре истории Фетовского печатного текста стоит большая катастрофа – редактирование текста Тургеневым, во многом изменившим подлинную Фетовскую физиономию... Тургенев требовал прежде всего простоты и ясности, а неясного у Фета было много, и плачевнее всего для Тургенева было то, что сам Фет ни мало этим не смущался" (Колпакова, 1927, с. 168 и 175). В тех произведениях, которые были написаны в более поздний период, равно как и в сборниках, формировавшихся вне редакторс-

кой коррекции Тургенева, сохранилось наибольшее число "непроясненностей", характеризующих подлинный стилистический рисунок лирических текстов Фета. «Уже первым критикам Фета было ясно, что особенности его художественной манеры связаны со стремлением передавать не те чувства и ощущения, которые легко определить точными словами, а неясные, смутные душевные движения, которые невозможно точно назвать, а можно только "навеять на душу" читателя» (Бухштаб, 1986; с. 31). Поэтому стремление А.Д. Григорьевой "попытаться... определить причину так называемой непроясненности текстов Фета, явления, характерного для его эстетической системы", на материале сборника ВО обоснованно ориентировано на наиболее существенные стилистические линии данного художественного почерка (Григорьева, 1985; с. 6). Однако открытым остается вопрос о наличии в творчестве Фета языковых приемов, формирующих типологически существенные характеристики стиля как основу сопоставительного анализа нескольких художественных систем.

Общий принцип "дешифровки" ассоциативного содержания текста называется рядом ученых; применительно же к системам намечаемой типологической группы он может быть определен словами исследователя: "Ассоциативный символизм" Анненского... во многом основан на том, что прежде чем осознан второй план, должен быть расшифрован первый" (Кожевникова, 1986; с. 68).

Итак, наметим определенные подходы к "прояснению" общего смысла некоторых стихотворений А. Фета. Остановим внимание на ф о р м и р о в а н и и п р и е м а "н а л о ж е н и я п л а н о в" – совмещения на "площади" одного и того же произведения нескольких лирических или лирико-философских тем, данных в едином образном сплаве (назовем его также приемом компрессии смысла). Начнем с примеров, где образные темы, соединенные глубинными связями, выражены раздельно.

Обратимся к истории создания произведений ”Измучен жизнью, коварством надежды...” и ”В *тиши* и мраке таинственной ночи...”. В комментарии к ВО (с. 653) отмечается, что в ранней редакции эти стихотворения ”представляли собой одно произведение со следующим порядком строф”:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милый,
И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой.

Трава поблекла, пустыня угрюма,
И сон сиротлив одинокой гробницы,
И только в небе, как вечная дума,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, –
Твой только отблеск, о солнце мира,
И только сон, только сон мимолетный.

И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.

И этих грез в мировом дуновеньи
Как дым несусь я и таю невольно,
И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно.

В Комментарии (ВО, с. 653–654) указывается: "При переработке Фет, зачеркнув 2 и 3-ю строфы, заменил их новой: "Еще темнее мрак жизни вседневной...". Посмотрим, к чему сводилась новая редакция. Убраны вторая и третья строфы изначального стихотворения (см.), содержащие наиболее личные мотивы. Для понимания образного строя многих стихотворений поэта важно отметить наличествующую в этих четверостишьях и устраненную в следующей редакции прямую связь *приветного и милого блеска знакомых очей с звездным хором*. Очи, как звезды, очи-звезды, смотрящие вниз на забытую могилу и на лирического героя. Отсюда и блеск *приветный и милый*, отсюда и *звезд золотые ресницы*, перенесенные в новое, заменившее эти строфы, четверостишие: Еще темнее мрак жизни вседневной,/Как после яркой осенней зарницы,/И только в небе, как зов задушевный,/Сверкают звезд золотые ресницы. ‹‹ Впоследствии же, готовя к изданию "Вечерние огни", он (Фет. – *Е.Н.*) добавив к двум вычеркнутым строфам третью (бывшую седьмую), создал самостоятельное стихотворение›› . Итак, результат авторской работы над текстом сводился к изъятию наиболее личных мотивов из стихотворения[1], имеющего серьезное философское содержание (см. эпиграф из Шопенгауэра), несмотря на то, что именно такой взгляд на единение человека и вселенной и приносил ощутимое облегчение душе лирического героя и, следовательно, имел внутренне обоснованную связь и с личной темой[2]. Затем

---

[1] "В стихотворениях Фета всегда глубоко спрятаны первые импульсы, частные поводы, личные переживания. Они так обобщены, из них так вышелушено все необщее, все, относящееся прямо к личности поэта, что даже близкие друзья Фета не видели связи между его стихотворениями и событиями его жизни" (Бухштаб, 1973, с. 6).

[2] Ср. показательный в этом смысле комментарий Бухштаба к текстологической практике Никольского, редактора Полного собрания сочинений Фета: ‹‹ ... стихотворения "Измучен жизнью, ко-

поэт оформляет изъятые строфы в отдельное стихотворение, связанное с первым не только общностью на формальном уровне (см. римскую нумерацию в авторском тексте), но и прямыми лексическими повторами, сохраняющими образную преемственность двух (теперь самостоятельных) стихотворений (ср.: И только в небе, как зов задушевный, Сверкают звезд золотые ресницы → И только в небе, как вечная дума, Сверкают звезд золотые ресницы). Еще более существенно обратить внимание на раскрытую здесь образную связь мотива лирической героини и звезды – тема весьма важная для понимания (дешифровки) многих образных фрагментов (см.: И в звездном хоре знакомые очи Горят в степи над забытой могилой).

Не менее показательна для выявления существенных черт художественного почерка Фета и творческая история стихотворения "Какая грусть..." Приведем первоначальный вариант стихотворения, представленный автором на суд дружеской критики:

Ты здесь грустишь. Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

На небе ни клочка лазури,
В степи все гладко, все бело,
Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело.

А там, в столицах, суетятся, –
Толпа прошла, толпа валит,
И кони фыркают и мчатся,
Швыряя снег из-под копыт.

варством надежды..." и "В тиши и мраке таинственной ночи..." Б. Никольский, сочтя, что одно стихотворение философское, а другое любовное, разнес их по разным отделам, оставив эпиграф при первом» (Бухштаб, 1935, с. 584).

Там ночи северной и вьюжной
Счатливцам злоба не страшна.
Хор замер. Над дубравой южной
Восходит южная луна.

И переполненный святыней,
В кругу жрецов и чистых дев,
Пред целомудренной богиней
Звучит молитвенный напев.

А здесь? – Но блеск однообразный
Былые раздражает сны, –
И вижу я ковер алмазный
К нам подступающей весны.

Но всё надеждой сердце бьется –
Быть может, вновь, хоть невзначай,
Мне как изгнаннику придется
Увидеть заповедный рай,

Где бури пролетают мимо,
Где дума страстная чиста
И посвященным только зримо
Цветет весна и красота.

Комментатор приводит слова И. Тургенева, обращенные к поэту:《 Стихов... я со второй строфы – до судороги не понимаю. Там есть такой "Хор замер" – от которого шестидневный мертвец в гробу перевернется》 (Бухштаб, 1986; с. 647). Фет, которому текст произведения представлялся готовым для дружеского обсуждения, отредактировал его уже известным нам способом – он снял исповедальные мотивы без всякого разъяснения. Переработка текста носила в достаточной степени внешний характер: были изъяты 3, 4, 5, 6-а строфы первоначальной редакции и заменены новой (3-й в окончательной редакции) строфой, а также устранены "осколки" связи изъятых строф с текстом (Ты здесь грустишь – Какая грусть!; Но всё надеждой сердце бьется... увидеть заповедный рай → А все надежда в сердце тлеет... душа... Опять родной увидит край).

Изначально данное стихотворение было непосред-

ственно связано с исповедальной темой лирической героини (Ты здесь грустишь...), а сложность и непонятность его содержания, на которую указывали друзья, объясняется наложением двух временных планов – реального времени и воспоминаний (ср. в первоначальном варианте: "А там... А здесь?"). Легкость изъятия почти без переработки 4-х строф стихотворения, казавшегося до того столь сложным и непонятным, наглядно свидетельствует о том, что наложение одного временного плана на другой воспринималось поэтом (но не его критиками) как оправданный конструктивный прием, связанный с ретроспективным способом изложения, весьма характерным для Фета[3].

Полезно обратить внимание на то, что этот способ уравнивания различных временных срезов становится в то время для представителей некоторых литературных направлений одним из специальных приемов создания ассоциативно-образного содержания художественного текста. Так, Ю.С. Степанов пишет: « Как и Вяч. Иванов, Рембо применил принцип "раскованной семантики", но в отличие от Иванова, он затронул и синтактику. Он назвал свой прием "слова́, выпущенные на волю"... В "Озарениях" и в "Последних стихотворениях" (1872–1873) – и на этом творчество Рембо закончилось – он, как считают, отказался от синтаксически организованного слова, а следовательно, и от его логических связей во фразе... Что значит... отказаться от логических связей? Это стоит рассмотреть подробнее. Ср. ... одно место из "Озарений"...: "Это она, за розовыми кустами, маленькая покойница. – Молодая умершая мать спускается тихо с крыльца. – Коляска кузена скрипит по песку. – Младший брат (он в Ин-

---

[3] Ср.: «... Фет писал Полонскому: "Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение...» (Бухштаб, 1986, с. 677).

дии!) здесь, напротив заката, на гвоздичной лужайке. Старики, которых похоронили у земляного вала в левкоях"... Перед нами — один момент детства, запечатленный в памяти мальчика, который наблюдает всю картину из одной точки. Поэтому для него — девочка за кустами роз, брат в отдалении, и его силуэт виден на фоне заката, мать спускается с террасы, кузен подъезжает в коляске... И на все это наложен второй временной план — те же люди, какими он знает их теперь, в момент писания: девочка — умерла, молодая мать — покойница, брат — в Индии... — все ясно. Особенность только в том, что определения — атрибуты сущностей, относящиеся к разным моментам времени, даны рядом, без внешнего, синтаксического, разделения, подряд"» (Степанов, 1985, с. 77–78).

Следовательно, приемы компрессии смысла (или "наложения" различных планов изложения — временных, образных или композиционных), создававшие непроясненность некоторых текстов поэта и во многом объясняемые ретроспективным способом изложения лирических коллизий, подкреплялись и назревавшей тенденцией к расширению функций субъективного начала как основы композиции художественного произведения.

Общие принципы лирической композиции, определяющие ее специфику[4], переносятся и в противопоставленный лирике повествовательный жанр и тем самым ускоряют широкое развитие этого приема и на собственно ли-

[4] Ср.: "В эпосе существует пространственная дистанция между говорящим и предметом речи. В лирике эта дистанция резко уменьшается и в пределе исчезает... Лирическое восприятие может характеризоваться подвижностью точки зрения (центра восприятия) и перспективной динамичностью, одновременным изображением одинаково крупным планом близких и отдаленных объектов или — отдалением близкого и приближением далекого. Возможность таких перспективных смещений и преобразований объясняется тем, что в *лирике ближний план — это внутренний мир*, вмещающий в себя... мир внешний" (Ковтунова, 1986; с. 18).

рическом материале. Может быть, поэтому творчество Фета и оказало столь заметное влияние на последующих лириков. Забегая несколько вперед, приведем показательную с этой точки зрения характеристику истоков творческого почерка И. Анненского. Отмечая, что склонность Аненнского к "аллюзивному", намекающему письму позволила критикам уподоблять его Малларме, И.В. Корецкая, не отвергая возможности такого влияния, подчеркивает, что "между интригующе неясной образностью Анненского и ребусами Малларме существовали немалые различия... Недосказанность у Анненского – средство не затруднить, а активизировать восприятие. Полагая, что «намеком больше скажется, чем "напрямик", намеренно пропуская ряд логических звеньев, поэт заставляет обращаться к подтексту, таящему главное лирическое содержание» (Корецкая, 1975; с. 234). Проекция указанных исследователем стилистических характеристик художественного почерка Анненского на принципы построения ассоциативной структуры некоторых лирических текстов Фета, по нашему представлению, более четко определила бы "русские" источники (а также и "вненациональную" типологическую общность) "неясной образности" как структурного признака идиостиля.

Органично присущий Фету прием наложения образных планов, разъединенных во времени, но связанных единством лирической темы, не всегда столь резко выделяется в композиции текста, он может оставаться "незамеченным" теми же строгими критиками поэта. Таково стихотворение "Майская ночь", высоко оцененное Л. Толстым[5]. В этом стихотворении конкретная деталь пейзажа, запомнившаяся поэту, оказалась связующим

[5] "Стихотворение – одно из тех редких, в которых ни слова прибавить, убавить или заменить нельзя..." (Бухштаб, 1986, с. 645).

звеном между эмоциональными переживаниями лирического героя в различные временные периоды: Отсталых туч над нами пролетает/Последняя толпа./Прозрачный их отрезок мягко тает/У лунного серпа./Царит весны таинственная сила/С звездами на челе. –/Ты, нежная! Ты счастье мне сулила/На суетной земле./А счастье где? Не здесь, в среде убогой,/А вон оно – как дым./За ним! за ним! воздушною дорогой –/И в вечность улетим! В данном стихотворении легко обнаруживаются три временных пласта, объединенных темой лирической героини. I-й пласт посвящен фрагментам описания давно минувшей встречи, воссоздаваемой в модальности настоящего, протекающего в данный момент (Отсталых туч над нами пролетает... толпа; тает ... царит...); II-й – представлен уже в сломе временного плана, как воспоминание, подводящее горестный итог происшедшему (Ты... счастье мне сулила...); в III-м – любовная тема опять получает модальность настоящего времени (А счастье где?...; А вон оно – как дым), переходящего в будущее (...За ним! за ним!... И в вечность улетим). Элемент пейзажа, явившийся ассоциативным стержнем стихотворения, – *отрезок туч,* который *мягко тает У лунного серпа.* К этой детали поэт обращается и в заключительном фрагменте стихотворения (А счастье где?... А вон оно – как дым). Но в этом случае запомнившаяся поэту картина (ночное небо с остатками туч) представлена более отвлеченно (ср.: остаток туч – дым), зато предельно конкретизировано эмоциональное переживание как итог экспрессивного содержания стихотворения (А счастье где?... А вон оно – как дым...). Зрительно достоверная связь этих двух обозначений одного и того же денотата была существенна для поэта, что видно из сопоставления авторских вариантов одной строки: *Кудрявый* их отрезок *быстро тает – Прозрачный* их отрезок *мягко тает...* В то же время обращает внимание расширение семантического и ассоциативно-образного объема обозначе-

ния общей детали пейзажа через слово *дым*, вводящее конкретное описание в сферу медитации. Полагаем, что и в данном случае можно говорить о наложении нескольких планов изображения (здесь – временных). В результате такой компрессии оказалось возможным в трех строфах стихотворения отразить существенные моменты жизни лирического героя – от начала счастливой любви к ее трагической развязке и к упованию на соединение в мире ином.

В стихотворении "Вчерашний вечер помню живо..." две первые строфы посвящены описанию безоблачного вечера, видимо, в саду. Место действия угадывается через названные детали: *Лист* трепетал... *Фонтан* сверкал так горячо...; в дальнейшем (две следующие строфы) одна из названных деталей сада (фонтан) остается неизменной, а другая получает конкретизацию, вступающую в противоречие не только с предыдущим контекстом, но и с общей ситуацией стихотворения (ср.: лист трепетал – Меня не давит мрак *лесной...*), поскольку *фонтан* и *лес* трудно соединить в одной пейзажной зарисовке. Так из конкретного художественно воспринятого наблюдения вырастает более широкая тема, имеющая признаки медитативности, воспринимаемая уже не как увиденное лирическим героем, но как им прочувствованное и обобщенное, как тема познания человеком окружающего его мира.

Приемы компрессии смысла у Фета достаточно разнообразны. Следовательно, их можно рассматривать как обобщенную характеристику стиля, создающую тот "темный" или сложный язык, который считается приметой художественного почерка поэта[6]. Нами рассмотрены слу-

---

[6] Ср. тонкое сопоставление стилистики Бенедиктова и Фета: «Фет сразу почувствовал, что новость Бенедиктова прежде всего в сложности движения тематических планов, в необычайности, незаконности строения лирической темы. Тогда эмоциональный подъем, экстаз и патетика выступили как форма оправдания "без-

чаи совмещения временных или пространственных планов. Продолжим анализ, обратившись к следующему стихотворению: Роями поднялись крылатые мечты/В весне кругом себя искать душистой пищи,/Но на закате дня к себе, царица, ты/Их соберешь ко сну в таинственном жилище./А завтра на заре вновь крылья зажужжат,/Чтобы к незримому, к безвестному стремиться:/Где за ночь расцвело, где первый аромат –/Туда перенестисть и в пышной неге скрыться.

Компрессия смысла может быть охарактеризована здесь как прием взаимоналожения двух содержательных планов. Причем затруднительно было бы определить, какая из присутствующих в стихотворении тем (тема пчел или тема творчества) представлена как основная, какая – как сопоставительная, настолько уравновешенно даны эти темы в тексте. Мотив пчел поддерживается тематическим рядом номинаций (весна, душистая пища, крылья зажужжат, первый аромат, пышная нега...), но при этом четкое наименование заменено перифрастическими обозначениями, которые могут толковаться двояко[7]. Тема творчества вводится метафорической перифразой *крылатые мечты*, имеющей в языковом узусе прямую поддержку в словосочетаниях: *крылатые мысли, крылатые слова...* Подобное соединение слов и образов не единично у Фета: Лишь у тебя, поэт, *крылатый слова* звук/Хватает на лету и закрепляет вдруг/И темный бред души и трав неясный запах (Как беден наш язык! – Хо-

---

закония". Появилась возможность возродить стиль высоких парений... Но следуя за Бенедиктовым, Фет сразу же обнаруживает признаки будущей эпохи. Он резко сжимает блудящее многоречие эпохи смуты в тесно ограниченные рамки четырех или восьми стихов» (Шимкевич, 1929, с. 124, 128).

[7]См. анализ словоупотреблений данного стихотворения у Григорьевой (1985, с. 64–66), где подчеркивается, что стихотворение это имеет второй план.

чу и не могу...)*; *И, сонных лип тревожа лист,/*Порхают* гаснущие *звуки* (В леса безлюдной стороны...); Как мошки зарею,/*Крылатые звуки* толпятся...

В некоторых случаях поэт сохраняет "ключ" к выявлению сопряжения конкретных тем (см. стихотворение "Моего тот безумства желал, кто смежал..."), в других – *опускает связующие звенья* и тогда уже можно говорить о наличии приема "метафоризации метафоры" (Семенко, 1985, с. 118–134). Этот прием, как мы пытались показать, находится в органичной связи с приемом (или приемами) наложения образных планов.

Качаяся, звезды мигали лучами
На темных зыбях Средиземного моря,
А мы любовались с тобою огнями,
Что мчались под нами, с небесными споря.

В каком-то забвеньи, немом и целебном,
Смотрел я в тот блеск, отдаваяся неге;
Казалось, рулем управляя волшебным,
Глубоко ты грудь мне взрезаешь в побеге...

Показательно восприятие этого стихотворения друзьями поэта. "Вот ты мне прислал свои стихи, – писал Полонский... – и я не совсем их понимаю... Но: во 2-м куплете; «Казалось, рулем управляя волшебным, Глубоко ты грудь мне взрезаешь в побеге". Кто это? – Если женщина, то ведь она с тобой и любуется морем! Какой же это "побег"? Какие надо усилия, чтобы догадаться, что ты страсть, внушаемую тебе женщиной, сравниваешь с кораблем, бегущим по морю... Для меня ясно, что содержание этого стихотворения и неизмеримо-глубоко и неуловимо-тонко; н о о н о е щ е н е о т л и л о с ь в н а д л е ж а щ у ю ф о р м у, мне это также ясно...». К.Р. писал Фету: "Не слишком ли смело представление о груди, взрезаемой рулем?" Фет ответил...: "Я совершенно согласен признать необузданно смелым отождествление собственной груди с морем, взрезаемым килем корабля, но

это сравнение так животрепещуще передает то, что мне хотелось сказать, что я готов за него подвергнуться самым беспощадным упрекам" (Бухштаб, 1986, с. 663–664). Как видим, поэт не только дает свою (не вполне угаданную критиками) интерпретацию образа (уподобление груди лирического героя морю, а лирической героини – рулю корабля), но и не соглашается что-либо изменять.

Наличие своего, органично ему присущего способа конструирования художественного мира прослеживается не только в композиционной структуре завершенных стихотворений, но и в образном рисунке отдельных художественных деталей. Убедительный пример такой импрессионистичности находим в изъятых Тургеневым строках Фета: "...*Спи – еще зарею холодно и рано... Скоро вспыхнут тучки, Горы и потоки, А у белой ручки Молодые щеки...* Очевидно, по мысли Фета, следовало представить себе молодую голову, склоненную на руку; но Тургенев не мог перенести такой неясности... и ... исправил ее весьма примитивным способом, зачеркнув всю строфу целиком" (Колпакова, 1927, с. 176). Та же участь постигла в данном издании и концовку стихотворения "О не зови! Страстей твоих так звонок...". Фет рассказывает: "... как это ни невероятно, среди десятка толкователей, исключительно обладавших высшим эстетическим вкусом, не нашлось ни одного, способного самобытно разъяснить смысл стихотворения; и... знатоки, не справившись со стихотворением, прибегли к ампутации и отрезали у него конец. А, кажется, легко было понять, что человек влюбленный говорит не о своих намерениях следовать или не следовать за очаровательницей, а только о ее власти над ним" (Бухштаб, 1986, с. 666).

Весьма существенно оценить твердость Фета в отстаивании своего права писать так, как это подсказывала ему интуиция. Сошлемся в этом вопросе на суждение также

”нестандартного” поэта – Б. Пастернака: ”Даже в случае совершенно бессмертных, божественных текстов, как, например, Пушкинские, всего важнее отбор, окончательно утвердивший эту данную строчку или страницу из сотни иных, возможных. Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а тайная побочная никогда в начале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности сковывающая произвол автора, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей. В одном случае это трагический задаток.., в другом – черта предвидения, раскрывающаяся потом посмертной победой, иногда только через сто лет как это было со Стендалем. Но во всех случаях именно этой стороной своего существования, обусловившей тексты, но не в них заключенной, разделяет автор жизнь поколения, участвует в семейной хронике века, а это самое важное, его место в истории, этим именно велик он и его творчество” (Пастернак, 1990, с. 26).

Понятно, что исследование принципов отбора (создания) текстов их творцом связано с поиском того ведущего признака, который лежит в основе авторского почерка, т.е. с определением языковых черт, формирующих типологическую характеристику стиля.

Основываясь на общефилологическом представлении о сложности восприятия некоторых текстов поэта как на типологическом признаке идиостиля, мы выделили прием наложения планов (или прием компрессии смысла). Теперь обратимся к другой группе текстов, для которых характерна общая затемненность их содержания. В исследовании Григорьевой (1985) таким текстам уделяется особое внимание, но их интерпретация не вполне совпадает с предлагаемой здесь. Так, обратившись к стихотворению ”Ты вся в огнях. Твоих зарниц...” мы не будем, вслед за А.Д. Григорьевой отделять его содержательный и образный планы от написанного почти одновременно стихо-

творения "Горная высь", а сопоставим их, памятуя о принципах совмещения в поэзии Фета лирических мотивов исповедального характера с иными (философскими или бытовыми) образными темами.

Показательно, что названное стихотворение первоначально стояло непосредственно после "Горной выси", но в позднейших публикациях эта связь была автором разрушена, потому что "стихотворения одного размера случайно стали рядом и оба от этого страдают" (ВО, с. 723). Однако вопрос о подлинной цели разъединения нуждается в исследовании, ведь скрыв прямую тематическую связь стихотворений, поэт, возможно, услсжнил ассоциативный ход, делавший более понятным изначальный смысл второго стихотворения.

Обратим внимание на то, что только "Горная высь" имеет заглавие. В поэтической практике Фета просматривается тенденция оставлять без озаглавливания прежде всего стихотворения исповедального содержания, что, видимо, следует рассматривать как общую закономерность, характерную для лирики конца XIX в.: «Из 192-х произведений, вошедших в первый том "основной оригинальной лирики Тютчева", 121 не озаглавлено... Факт этот в аспекте поэтики заглавий небезынтересен, лирика Тютчева тяготеет к фрагментарности, это скорее лирическое высказывание, чем замкнутое в себе художественное произведение... у Фета дело обстоит примерно также, как у Тютчева (около 35%), у Блока еще меньше (около 25%). Скорее всего, факт этот действительно связан с фрагментарностью лирики Тютчева» (Душечкина, 1981, с. 40–41).

Сопоставим названные стихотворения:

Превыше туч, покинув горы
И наступя на темный лес,
Ты за собою смертных взоры
Зовешь на синеву небес.

Снегов серебряных порфира
Не хочет праха прикрывать;
Твоя судьба – на гранях мира
Не снисходить, а возвышать.

Не тронет вздох тебя бессильный,
Не омрачит земли тоска;
У ног твоих, как дым кадильный,
Вияся, тают облака.

Ты вся в огнях. Твоих зарниц
И я сверканьями украшен;
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь – на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

Зададим себе вопрос: о чем говорится в первом стихотворении, о горé или о высоте? Уже первые его строчки свидетельствуют об акценте на втором слове заглавия, и далее во всех строфах сохраняется этот смысл. Итак, тема стихотворения – высота, к которой прикован взор поэта. Возникновение и развитие мотива небесных гроз и сияний, приближенных к лирическому герою в результате его мысленного восхождения на горную высь – тема второго стихотворения. Таким образом, можно предположить, что эти стихотворения объединяет единство ассоциативного импульса (тема небесной высоты), а разделяет смена лирического "я". В первом случае – горная высь, во втором – лирическая героиня (дева-звезда)[8]. При

[8]В письме Фета к С.А. Толстой данное стихотворение озаглавлено "Опасение", что можно объяснить желанием снять личный мотив и сделать его отчасти мадригалом. Показательно, что и дру-

этом в первой "переходной" строке возможно наложение планов: ты – *горная высь* и одновременно *дева-звезда*. Отсюда ласковые ресницы звезд-очей, защищающие лирического героя от небесного гнева и пр. Итак, вернее всего, тема стихотворения без заглавия – мотив умершей возлюбленной, ставшей звездой (или частицей космоса) [9], которая ощущается лирическим героем как доброжелательный, но недосягаемый по своим высоким качествам и одноверменно по местонахождению друг. Потерять его расположение для героя – значит "угаснуть", "опалиться взором неблагосклонным". Однако, хотя ассоциативный импульс первого стихотворения, видимо, явился поводом к написанию второго (ср.: Ты [горная высь] за собою смертных взоры/Зовешь на синеву небес), это стихотворение оформлено как вполне самостоятельное произведение, имеющее свою независимую тему. Показательно, что, разорвав ассоциативную связь двух стихотворений, поэт не вписал первые словоупотребления второго стихотворения в более ясный контекст и тем самым начал его с метафор, зашифровывающих предметно-денотативный план. Сигналом к дешифровке подлинного содержания может стать "набор" устойчивых образных характеристик, связанных с темой девы-звезды (зарницы, ласковые ресницы, огонь небесный...). Образной основой словопреобразования в этом случае оказывается не метафора, а метаморфоза, не меняющая семантического объема сло-

---

гое, столь же личное по тематике,стихотворение соотносится автором с тем же адресатом: "Между прочим... посылаю стихотворение... которое прошу прочесть графине Софье Андреевне, так как, по-моему, и з ж и в у щ и х оно более всего подходит к ней" (ВО, с. 651).

[9]Ср. в первоначальных вариантах: В игре зарниц/И я красой твоей украшен (в варианте *зарницы* отделены от адресата стихотворения); *Со стороны иной/Заблещет* взор неблагосклонный (Н.Н. Страхов просит "яснее сказать, в чем дело") (Бухштаб, 1986, с. 675, 676).

ва, но "заменяющая" один денотат на другой (ласковые ресницы остаются принадлежностью глаз девы-звезды).

Слова-сигналы этого же тематического поля помогают восстановить денотативную основу и следующего стихотворения, также не имеющего заглавия: Гаснет заря, – в забытьи, в полусне... Наметим, хотя бы фрагментарно, некоторые образные линии лирики Фета, которые можно связать с темой погибшей возлюбленной. Другими словами, рассмотрим вычленяемые нами образные мотивы стихотвоерения как одно из реализаций общего ассоциативного ряда, характерного для многих произведений поэта. Прежде всего следует обратить внимание на то, что тема угасания зари (Гаснет заря...) достаточно устойчиво связана с возможностью увидеть звезды. Разговор со звездой – один из повторяющихся мотивов в исповедальной лирике Фета: Одна звезда меж всеми дышит... говорит:/Не суждено с тобой нам дружно/Носить оков,/Не ищем мы и нам не нужно/Ни клятв, ни слов./Не нам восторги и печали,/Любовь моя!/Но мы во взорах разгадали,/Кто ты, кто я...

Касаясь этой темы, необходимо подчеркнуть ее общехудожественную экспрессию. Так, у Баратынского (Ту назови своей звездой,/Что с думою глядит,/И взору шлет ответный взор,/И нежностью горит – "Звезда"); у Лермонтова (Вверху одна/Горит звезда; /Мой взор она/Манит всегда – "Звезда") и других поэтов тема "разговора" со звездами достаточно устойчива. Встречается она в таком формульном виде и у Фета: "Скажу той звезде, что так ярко сияет, –/Давно не видались мы в мире широком,/Но я понимаю, на что намекает/Мне с неба она многозначащим оком (Младенческой ласки доступен мне лепет...). Однако мы выделяем в творчестве поэта мотив, связанный с метаморфозой, превращением в звезду,

встречающийся в наиболее исповедальных текстах Фета, а также мотив активного сопереживания несчастьям и душевной смуте поэта (С какой я негою желанья/Одной звезды искал в ночи!... Любовь, участие, забота/Моим очам дрожали в ней...). Таким образом, мотив угасающей вечерней зари в анализируемом стихотворении может обозначать время появления недостижимой для героя девы-звезды.

Обратимся к следующему отрывку из анализируемого стихотворения: В блеске, в румяном разливе огня/Ты потонула, ушла от меня; /Я же, напрасной истомой горя,–/ Летняя вслед за тобою заря и сопоставим его с фрагментом из другого стихотворения: ...Когда в степи, как диво,/В полночной темноте безвременно горя,/Вдали перед тобой прозрачно и красиво/Вставала вдруг заря/И в эту красоту невольно взор тянуло,/В тот величавый блеск за темный весь предел, –/Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:/Там человек сгорел! (Когда читала ты мучительные строки...). Так тема зарева, зарниц, зари, огней, окружающих деву-звезду, получает мотивировку в ассоциативной связи с заревом, пожаром и через них – с биографической коллизией Фета[10]. Возможно, реальное трагическое событие оказывается в основе многих поэтических ассоциаций и образов, где "горение" получает уже

---

[10] "Словесная экспрессия служит поводом для возникновения биографических интересов, поскольку она является симптомом или признаком личных авторских переживаний и поведения" (Винокур, 1976, с. 195–196). Ср. также: "Я был (отчасти под влиянием Бориса Леонидовича) достаточно философски начитан и, в частности, хорошо знаком со взглядами Гердера на поэтику, детерминированную, как он полагал, обстоятельствами жизни и сложившимся под их воздействием индивидуальным мышлением художника, чтобы, подобно ему, считать поэтику прямым следствием определенного мировосприятия, пусть только смутно осознаваемого художником" (Вильмонт, 1987, с. 196).

образное осмысление, связанное, как правило, с именем лирической героини, ставшей источником ретроспективных лирических переживаний[11].

Проведенное сопоставление намечает путь осмысления раздельного присутствия вечерней зари (тема лирического героя) и "румяного разлива огня" (тема лирической героини). Однако поэт стремился эти ассоциации нигде не прояснять, не расшифровывать: В душе, измученной годами,/Есть неприступный чистый храм,/Где всё нетленно, что судьбами/В отраду посылалось нам./Для мира путь к нему заглохнет, –/Но в этот девственный тайник,/ Хотя б и мог, скорей иссохнет,/Чем путь укажет мой язык. Показательно, что даже прямое указание на гибель человека в огне дается поэтом вне каких-либо прямых ассоциативных связей с трагической гибелью М. Лазич.

Тема совместного полета, развиваемая в анализируемом стихотворении (Я же... Летняя вслед за тобою заря... Сладко, летя за тобой, замирать...), также может быть поставлена в общий ассоциативно-образцовый ряд, объединяющий фрагменты идиостиля: А счастье где? Не здесь, в среде убогой,/А вон оно – как дым./За ним! за ним! воздушною дорогой –/И в вечность улетим! (Майская ночь); Окрылены неведомым стремленьем,/Над всем земным/В каком огне, с каким самозабвеньем /Мы полетим!/И, просияв в лазури сновиденья,/Предстанешь ты / Царить навек в дыханьи песнопенья/И красоты (Люби меня! Как только твой покорный...); Ты – в сердце с румянцем стыда./Я – луч твой, летящий далеко... Напрасно холодная мгла,/Чернея, все виснет над нами, –/Пускай и безбрежность сама/От нас загорится огнями. (Теснее и ближе сюда!..)

---

[11] Ср.: "Все, все мое, что есть и прежде было,/В мечтах и снах нет времени оков;/Блаженных грез душа не поделила:/Нет старческих и юношеских снов".

Для дешифровки содержания стихотворения показателен и мотив обоюдной ласки, который особенно четко выражен в одном из вариантов соответствующей строки. Сопоставим: Ласки твои я расслушать хочу:/Знаю, ах, знаю, – *тебе я шепчу*" (окончательный текст), – Знаю, ах знаю, – *и сам я шепчу*" (вариант) (ВО, с. 485).

Несомненно, что данное стихотворение (как и некоторые другие с "затемненным" содержанием) посвящено любовной теме наиболее исповедального, скрытого от других, содержания.

Мы остановились на способах и методах проникновения в подлинное содержание некоторых "трудных" стихотворений (насколько это удалось, – не меняет существа выдвигаемой проблемы – поиска адекватного прочтения "темных" стихотворений) не только для того, чтобы определить образное и смысловое значение ключевых слов, несущих в себе метафору или метаморфозу (что меняет стилистический рисунок текста), но и с целью типологической оценки идиостиля, в котором и внешне ясные смыслы требуют дополнительных изысканий, направленных на их расшифровку. Однако очевидно, что такие стихотворения хотя и являются существенными показателями типа идиостиля, не объясняют вполне "затрудненности поэтики Фета", которая "в значительной степени определяется обилием перифрастических сочетаний и факультативных синонимов, не всегда получающих в тексте подкрепление прямым наименованием обозначаемого ими явления" (Григорьева, 1985, с. 82, см. также Словарь перифраз и факультативных синонимов А.А. Фета (Там же, с. 129–138). Кроме того, по справедливому наблюдению исследователя, для поэтики Фета весьма характерно использование приема "ситуативных метонимических замен целого частью, косвенно опирающихся на традиционно символическую основу целого" (Там же, с. 97). Итак, нестандартная метонимия, перифрастика, кон-

текстные сближения смыслов (контекстуальная синонимия) составляют приметы стилистического почерка Фета, проанализированные достаточно подробно в указанном труде А.Д. Григорьевой (см. также ряд наблюдений над словоупотреблением Фета в работе: Бухштаб, 1986, с. 27–33). Примем эти наблюдения как установленный факт, органически включенный в наше изыскание, и постараемся их расширить.

Олицетворение (*Фет и Пастернак*)

Б.Я. Бухштаб очень точно передает новаторскую сущность олицетворения у Фета: "Внешний мир как бы окрашивается настроениями лирического героя, оживляется, одушевляется ими. С этим связан антропоморфизм, характерное очеловечивание природы в поэзии Фета. Это не тот антропоморфизм, который всегда присущ поэзии как способ метафорической изобразительности... Но когда у Тютчева деревья бредят и поют, тень хмурится, лазурь смеется... – эти предикаты уже не могут быть поняты как метафоры. Фет идет в этом дальше Тютчева... Человеческие чувства приписываются явлениям природы без прямой связи со свойствами этих явлений. Лирическая эмоция как бы разливается в природе, заражая ее чувствами лирического *я*, объединяя мир настроением поэта" (Бухштаб, 1986, с. 29–30). Можно добавить, что в ряде примеров "чувства" и "поведение" природы выступают как активные субъекты, а человек – пассивно воспринимает это воздействие: Учись у них – у дуба, у березы./ Кругом зима. Жестокая пора!.../Все злей метель и с каждою минутой/Сердито рвет последние листы,/И за сердце хватает холод лютый; /Они стоят, молчат; молчи и ты! Активность, заключенная в природе, выражается в представлении ее закономерностей как желаний и возможнос-

тей, которыми обладают явления внешнего мира[12]: Клубятся тучи, млея в блеске алом,/*Хотят* в росе понежиться поля... За облаком до половины скрыта,/Луна светить еще *не смеет* днем; И вечером, когда в аллее темной/Ты пьешь немую ночь,/Знай, тополи и звезды негой томной/ Мне *вызвались помочь* (Расстались мы, ты странствуешь далече...); Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури,/ Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,/Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,/Всё сорвать *хочет* ветер, всё смыть х о ч е т ливень ручьями.

В творчестве Фета намечается разработка у н и в е р с а л ь н о й м о д е л и о л и ц е т в о р е н и я: происходит "перестановка" активных и пассивных элементов объективной ситуации, отраженной в соответствующем высказывании: Снова птицы летят издалека/К берегам, расторгающим лед,/*Солнце* теплое ходит высоко/И душистого ландыша *ждет*; Как грустны сумрачные дни/Беззвучной осени и хладной!/Какой истомой безотрадной/К нам в душу просятся они!/Но есть и дни, когда в крови/Золотолиственных уборов/Горящих *осень ищет взоров*/И знойных прихотей любви.

"Наоборотная" модель олицетворения включает у Фета и уже освоенные поэзией XIX в. поэтические образы: Вчерашний вечер помню живо:/Синели глубью небеса,/ Лист трепетал, красноречиво/*Глядели звезды нам в глаза;* А уж *месяц*, что всплыл над зубцами аллей/И в *лицо*

---

[12] В первоначальной редакции одного из стихотворений были строки: *О ночь осенняя, как всемогуща ты/Отменою борьбы и смертною истомой,* вызвавшие возражения Полонского: «...ночь, как и все на свете... никакой борьбы отменить не может..." ...Фет ответил: "...в предыдущем стихе указывается не на сладость или приятность осенней ночи, а на ее всемогущество... Всемогущество может высказываться только активно, а не пассивно... Но оттенок нужной мне мысли сохранит другое слово: отказом от борьбы» (Бухштаб, 1986, с. 641).

прямо смотрит, – он жгуч..." (Благовонная ночь, благодатная ночь...). Но в творчестве поэта происходит "объективация" небесных сфер, уже не связанных "взаимностью" притяжения человека и светил: Вокруг светло. *На праздник* Рима/*Взглянули* ярко *небеса* –/И высоконеизмерима/Их светло-синяя краса (Римский праздник). Наряду с более традиционными употреблениями, характеризующими чувства и ощущения человека (Лишь тайная тоска в душе осиротелой/Да тени бледные у лепестков сухих./Но ими *дорожит мое воспоминанье...* – Страницы милые опять персты раскрыли...)[13] у Фета встречаются и более индивидуальные характеристики ощущений человека, облеченные в ту же "наоборотную" форму: Его томил недуг. Тяжелый *зной печей,*/Казалось, каждый *вздох оспаривал у груди...* Он обращал к окну горящие зеницы,/И света божьего хотелося ему –/Хотелось воздуха, которым дышат птицы.

Универсальность избранного способа художественного описания поддерживается и тем, что поэт в "готовую форму" помещает и уже претерпевшие художественное преобразование зарисовки: Меня томит вопрос лукавый:/ Ужели *подошли к устам моим года*/С такою горькою отравой?/Иль век смолкающий в наследство передал/Свои бесплодные мне муки/И в одиночестве мне допивать фиал,/Из рук переходящий в руки? (Кричат перепела, трещат коростели...). Для данного употребления (помимо использования устойчивого поэтического символа) показательна позиция лирического героя, демонстрирующая пассивность его роли и одновременно "центральное" место в круговороте времен.

"Наоборотная" модель олицетворения позволяет усилить эффект персонификации растительного мира за счет

---

[13]Ср. у А.С. Пушкина: *Воспоминание безмолвно предо мной/ Свой длинный развивает свиток.*

понижения уровня духовности представителей фауны: ... лес проснулся,/Весь проснулся, веткой каждой,/*Каждой птицей встрепенулся*/И весенней полон жаждой[14] (*Я пришел к тебе с приветом...*). Ср.: Как бронзовой золой жаровень,/*Жуками сыплет* сонный сад... (Б. Пастернак).

Названная модель оказывается шире, чем только способ олицетворенного представления поэтической коллизии, поскольку перемена мест активной и пассивной части высказывания неизбежно связана с изменением и смыслового акцента[15]: Но возрожденья весть живая/Уж *есть в пролетных журавлях* (Еще весны душистой нега...); Когда сквозная *паутина/Разносит нити* ясных *дней...* (Осенью). «По воспоминанию С.Л. Толстого, "про первых два стиха стихотворения "Осенью" Лев Николаевич говорил: "Так выразиться в прозе... было бы нелепо, а в стихах передается в короткой, хотя и неправильной фразе, яркая, красивая картина"» (Бухштаб, 1986, с. 671). Отмеченная Л. Толстым "неправильность" фразы косвенно свидетельствует о поэтической новизне приема.

Прежде, чем перейти к другим разновидностям олицетворения в данном идиостиле, отметим плодотворность намеченного Фетом способа "опредмечивания" мира, окружающего героя, подтверждаемую развитием этого ху-

---

[14] По поводу приведенных выше строк Бухштаб заметил: "Человеческие свойства в поэзии Фета могут быть приданы и таким явлениям, как воздух, мрак, цвет..., а с другой стороны, в тех же целях выражения лирической эмоции живое существо может быть превращено в часть, в орган очеловеченного поэтом единства" (Бухштаб, 1986, с. 30).

[15] Данное свойство названной модели олицетворения можно сопоставить с инверсией, также весьма характерной для "трудного" почерка Фета. Ср.: И новых приветливых звезд/И новой любовной денницы,/Трудами измучены гнезд,/Взалкали усталые птицы (Усталые птицы, измученные трудами гнезд, взалкали...). Так намечаются параметры "синтаксического" олицетворения как специфического элемента "грамматики поэзии".

дожественного приема в творчестве Б. Пастернака, у которого "наоборотная" модель олицетворения становится действительно универсальной и, что не менее существенно, – связанной с "трудным" образным строем произведения (показательно, что эта модель встречается преимущественно в произведениях раннего и среднего периодов творчества поэта).

Наоборотность изображения, связанная с олицетворением природы, окружающей человека, в произведениях Пастернака открыто декларируется: Дорожкою в сад, в бурелом и хаос/К качелям бежит трюмо.../Огромный сад тормошится в зале,/Подносит к трюмо кулак,/Бежит на качели, ловит, салит,/Трясет – и не бьет стекла! (Зеркало); или: Из сада, с качелей, с бухты–барахты/*Вбегает ветка в трюмо*! (Девочка).

Данная модель олицетворения переворачивает, меняет местами следствие и причину: Но *слякоть месит* из лучей/*Весну*... (Платки, подборы, жгучий взгляд...); *Тянулось* в жажде к хоботкам/И бабочкам и пятнам... (Лето); Всю ночь вода трудилась без отдышки.../*Дождь* до утра *льняное масло жег*... (Петухи). Отметим, не вдаваясь в подробности, что для Пастернака характерен прием образного пропуска, при котором названные явления искусственно сближаются, оставляя на волю читателя восстановление "пропущенного" логического и образного звена. Так, в приведенном примере, речь, видимо идет о горящей всю дождливую ночь лампе (?). Ср.: Из кухни, за сани, пылавший *очаг*/*Клал на снег* огромные *руки стряпух* (Фуфайка больного). Здесь изображаются тени на снегу от предметов, находящихся у источника света.

Устанавливаются субъективные причинно-следственные отношения между явлениями, не обладающими целенаправленной волей: Стоит на мертвой точке час/*Не от того ль*, что он намечен,/Что желчь моя не разлилась,/Что у меня на месте печень? (Июльская гроза).

Широко представлен способ изображения, при котором олицетворенный объект "движется" мимо "неподвижного" наблюдателя или предмета (эффект наблюдения из окна идущего поезда): И *степь* порою спрохвала *Волок*,/ как цепь... Стреноженный и сонный *ветер* (В степи охладевал закат...); Завтра, завтра понять я вам дам,/Как *рвались из ворот мостовые,/Вылетая по* жарким *следам* (Вдохновенье); Возможно ль? Те вот ивы –/Их гонят с рельс шлагбаумами –/*Бегут в объятья дива,*/Обращены на взбалмошность? (Как усыпительна жизнь...); Чтобы знал, *как балки* брус/*По-над лбом проволоку,*/ Что в глаза твои упрусь,/В непробудную тоску (Дик прием был, дик приход...). В последнем примере, как и в системе Фета, модель олицетворения применяется расширительно.

Как и Фет, Пастернак широко использует прием "опредмечивания" как способ олицетворения или как ступень к олицетворению отвлеченных представлений: Гуртом, *сворачиваясь в трубки,*/Во весь разгон моей тоски/ Ко мне бегут мои поступки,/Испытанного гребешки (Волны); А ночь войдет в мой мезонин/И, *высунувшись в сени,*/Меня наполнит, как кувшин,/Водою и сиренью (Летний день).

Не будем останавливаться на других приемах, осложняющих и без того многомерный образный строй олицетворенных фрагментов (о некоторых способах создания "осложненного" олицетворения в лирике Пастернака мы скажем еще в следующей главе), однако отметим, что учет "наоборотной модели олицетворения при "расшифровке" сложных текстов представляется оправданным (здесь мы видим прямую параллель с историей освоения необычных для современников текстов Фета). Приведем один пример такой интерпретации, обратив внимание на фрагмент из стихотворения Пастернака "Бабочка – буря": Как призрак порчи и починки,/ Объевший веточки мечтам,/Асфальта алчного личинкой/Смолу котлами

пьет почтамт — личинка асфальта пьет котлами смолу у почтамта (где производится ремонт и, следовательно, кладется асфальт).

Возвращаясь к текстам Фета, выделим п о з и ц и ю о л и ц е т в о р е н и я, сопрягающегося с а л л е г о р и ч н ы м и з о б р а ж е н и е м ч у в с т в и с о с т о я н и й ч е л о в е к а. Такие аллегории широко распространенные в поэзии XIX в., у Фета хотя и сохраняют оттенок "независимости", оторванности от носителя обозначенных состояний, но в то же время они выступают как проявления внутренней жизни человека в конкретной ситуации: На море ночное мы оба глядели... Любуясь раздольем движенья двойного,/*Мечта позабыла* мертвящую сушу... (Море и звезды); Проходили года, мы умели любить,/*Расцветала улыбка, грустила печаль*; /Проносились года, – и пришлось уходить:/Уносило меня в неизвестную даль (Долго снились мне вопли рыданий твоих...); Уноси мое сердце в звенящую даль,/Где как месяц за рощей *печаль;* /В этих звуках на жаркие слезы твои/Кротко светит улыбка любви... Уноси ж мое сердце в звенящую даль,/Где кротка, как улыбка, *печаль*..." (Певице)[16].

В приведенных примерах обращает внимание отсутствие местоименного указания на субъект чувства. В эволюционном развитии способа олицетворения конкретного чувства (или состояния) человека, оно, окончательно освобожденное от аллегорической окраски, обретает местоименные характеристики (см., например, стихотворение И. Анненского "Моя тоска").

В идиостиле Фета приемы "автономизации" элементов, формирующих духовный и физический мир человека, не

[16] Показательно отсутствие графического выделения сравнения в первом употреблении слова *печаль* (что свидетельствует о размытости конкретного содержания отрывка, воспринимаемого как эмоцианальное целое) и наличие запятых в повторе (где есть общий признак сравнения – *кротка*).

единичны: – *Я*, и кровь, и мысль, и тело –/Мы послушные рабы:/До известного предела/*Все возносимся мы* смело/Под давлением судьбы (Ночь и я, мы оба дышим...).

Не менее существенным для формирования нового типа олицетворения, при котором человек представляется оторванным от своих же внутренних состояний, оказывается и прием опредмечивания внешенй среды, придания ей вещественных контуров: *Ночь и я*, мы оба дышим...; или: Лишь вдвоем мы в тени здесь прохладной,/*Третья с нами* лазурная *ночь* (От огней, от толпы беспощадной...). Ср. "опредмеченные" употребления вне прямой связи с человеком: Пронеслась гроза седая,/Разлетевшись по лазури... Освеженный лес прибрежный/Весь в росе, не шелохнется./*Час спасенья*, яркий, нежный,/*Словно плачет и смеется* (После бури); Две капли брызнули в стекло,/От лип душистым медом тянет,/И *что-то к саду подошло*,/По свежим листьям барабанит (О летнем дожде). В последнем примере отмечается прием остранения, который не только "означает описание... человека, предмета или явления, как бы впервые увиденного, а потому приобретающего новые признаки" (Квятковский, 1966, с. 188), но и оживляет прямое значение глагола *идти* (что широко используется в поэзии XX в., в том числе у Пастернака). На таком оживлении основывается остранение и при описании линии горизонта в следующих стихах Фета: В заливе дремлют корабли, –/Едва трепещут вымпела./*Далеко небеса ушли –/И к ним морская даль ушла* (Жди ясного на завтра дня...).

Те особенности художественного почерка А. Фета, на которые здесь было обращено внимание, нам представляются перспективными для дальнейшего сопоставительного анализа ряда идиостилей XX в. Эти характеристики и увидены ретроспективно, после исследования фрагментов идиостиля И. Анненского, а также Б. Пастернака, кото-

рый не стал непосредственным объектом данной работы, однако некоторые, с нашей точки зрения, принципиальные сопоставления с его творчеством мы провели.

Определяя специфику ассоциативно-образной организации стихотворений Фета, необходимо подчеркнуть, что наличие непроясненности, а следовательно, и многомерности, содержательного плана многих его стихотворений не следовало бы объяснять стремлением к "зашифровке" исповедальных мотивов; видимо, такая "зашифровка" сама являлась следствием и подтверждением общих стилистических позиций автора (ведь Фет изначально считал завершенными и те стихотворения, которые он изменял под влиянием критики друзей). Поэтому не вполне корректными представляются те из суждений современников поэта, которые отмечают известную поспешность в его стихах, в то время как в этом случае точнее было бы сказать о реализации стилистических принципов, направленных на "усложнение" связи образа и его денотата[17].

Сопоставление первоначальных и окончательной редакций стихотворения, как известно, является одним из надежных приемов выяснения специфики стилистического почерка писателя, показателем склонности его к отбору определенных художественных средств. Поэтому, завершая обзор некоторых стилистических характеристик художественного почерка Фета, обратимся к весьма убедительному сопоставлению такого рода. Сравним стихотво-

[17] См.: "К сожалению, надо сказать, что вообще поэтический талант г. Фета более походит на талант импровизатора: как сказалась, как вылилась у него пьеса в первую, зародившую ее минуту, – такою и останется она; строгое художественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты... редко посещает его... В г. Фете вообще мало критического такта. Он слишком снисходителен к своим произведениям; как импровизатор, он большею частью предоставляет их собственной судьбе. Это много вредит ему..." (Боткин, 1911, с. 57).

рение "Сегодня все звезды так пышно..." и его первый вариант (Бухштаб, 1986, с. 616).

1 вариант

Сегодня все звезды так пышно
Полны голубого огня,
А ты, ты проходишь неслышно
И словно не видишь меня.

Но, верно, недаром так страстно
Хотел на тебя я взглянуть,
И сладкой мечтой не напрасно
Моя согревалася грудь.

Не спать мне наверное снова,
Всю ночь под окном просидеть
И жадно до света дневного
На крупные звезды глядеть.

Окончательный вариант

Сегодня все звезды так пышно
Огнем голубым разгорались,
А ты промелькнула неслышно,
И взоры твои преклонялись.

Зачем же так сердце нестройно
И робко в груди застучало?
Зачем под прохладой так знойно
В лицо мне заря задышала?

Всю ночь прогляжу на мерцанье,
Что светит и мощно и нежно,
И яркое это молчанье
Разгадывать стану прилежно.

Как представляется, именно первая редакция, не удовлетворившая поэта, должна была бы понравиться критику ясностью и четкостью изложения. Однако Фет продолжал работать над стихотворением (всего известны четыре его радакции), последовательно заменяя ясное изложение намеками и недоговоренностями, оставляющими возможность различной интерпретации смысла отдельных стихов (и стихотворения в целом). Сопоставим: *ты про-*

ходишь неслышно → промелькнула неслышно; И словно не видишь меня → И взоры твои преклонялись. Здесь существенно подчеркнуть не только замену прямого описания (*не видишь*) перифрастическим (*взоры твои преклонялись*), но и грамматический диссонанс, возникший в окончательной редакции текста (ср.: *проходишь, не видишь* и *промелькнула, преклонялись*). Так фиксируется, как бы замедляется в движении деталь, определяющая поведение героини и дающая толчок к развитию лирического переживания[18]. Такая же замена прямого обозначения на перифрастические выражения прослеживается и в остальном тексте: вместо констатации собственных ощущений (... мечтой.../Моя согревалася грудь) – перенесение этих чувств на окружающую лирического героя природную среду – применение "наоборотной" модели олицетворения (Зачем под прохладой так знойно/В лицо мне заря задышала); вместо повествования о взволнованности лирического героя встречейв такую ясную звездную ночь – сложный образный сплав, построенный на многозначности прилагательного *яркий* (*крупные звезды – яркое молчанье*).

Завершая анализ некоторых стилистических линий поэзии Фета, обратимся еще раз к замечаниям К. Шимкевича: «Для нас, после некоторых конструкций Блока, Мандельштама и Пастернака, фетовские конструкции просты, но для того же Тургенева это было вот что: "Эдип, – пишет он, – разрешивший загадку сфинкса, завыл бы от ужаса и побежал бы прочь от этих хаотически-мутно-непостижимых стихов"» (Шимкевич, 1929, с. 130). В данном высказывании для нас важна констатация эволюции одного из направлений стихотворной речи в сторону ус-

[18]Ср.: Хотя б признался я в безумиях своих,/Что стоит робкого вам не пугать признанья?/Что стоит *шелк ресниц склонить* вам в этот миг,/Чтоб не блеснул в очах огонь негодованья? (Хоть счастие судьбой даровано не мне...).

ложнения ее образного содержания, а также указание на принадлежность идиостиля Фета к поэтическим системам сложной организации (поэтика сложности; см.: Григорьев, 1979, с. 88–91); поэтому данное суждение можно рассматривать как свидетельство того, что поэзия Фета в известной степени предполагает дешифровку своего содержания. Последний аспект для нас особенно существен, так как он заключает в себе типологическую характеристику идиостиля словесно-денотативной ориентации[19].

---

[19] Типологический показатель, основанный на принципе сокрытия (зашифровки) непосредственной связи образа и его денотата, может рассматриваться как предельно выраженное свойство лирического жанра:"В частности, ведущая роль точки зрения говорящего означает, что в лирике отсутствует презумпция известности читателю предмета речи. См. простой пример – непосредственное указание на предмет или место, находящееся перед внутренним взором автора, безотносительно к предварительной осведомленности или неосведомленности читателя" (Ковтунова, 1986, с. 23).

ГЛАВА 2

Идиостиль И. Анненского

Смысл и образный строй некоторых стихотворений Анненского

Художественная система И. Анненского избрана для анализа не только в силу своих высоких художественных достоинств, но и потому, что в ней наличествует явно выраженный экспериментальный подход художественной изобразительности, в том числе и к интересующей нас проблеме завуалирования ассоциативных линий текста, или "принципов сцепления ассоциаций" (Л. Гинзбург).

Приступая к анализу стихотворных текстов Анненского, подчеркнем, что представление о характере стилистического почерка данного поэта содержится в некоторых серьезных научных исследованиях[1]. Это позволяет нам опереться на сделанные наблюдения, выделив из них те, которые представляются нам типологически существенными.

Так, Б.А. Ларин отмечает отсутствие четкой материальной связи образа и денотата, символичность, основанную на "запрещении" наглядности образа, ведущую "к представлениям зыбким, ускользающим и эмоцианально абст-

---

[1]См. работу Б. Ларина (1923, с. 149–158). См. оценку данной статьи, содержащей "серию тонких и оригинальных стилистических анализов отдельных стихотворений этого сборника, фактически положившую начало изучения стиля Анненского", в кн. А. Федорова (1984, с. 70–71) и саму названную монографию, заключающую в себе подробный анализ многих произведений поэта и библиографию работ, посвященных исследованию его творчества; см.: Гинзбург, 1974 и др.

рактным", "мощную эмотивность", создаваемую "разладом" "ясного духа и напора страсти", "глубинное преломление смысла, когда поэт будто не договорил, хоть все сказал", роль композиционного повтора, создающего "вторую" тональность, т.е. второй содержательный (символический) план, "взаимодействие семантических образований и ходов с принципами композиции" (Ларин, 1923, с. 151, 154, 157). В исследовании Л. Гинзбург также следует подчеркнуть наряду со стилистической характеристикой идиостиля конкретные наблюдения над языковыми приемами, используемыми в поэзии Анненского: о "логике эпитета", т.е. о характере ассоциативных связей определения с образным строем стихотворения, об отношении к конкретным деталям ("поэтика Анненского – поэтика символической конкретности") (Гинзбург, 1974, с. 225, 345). Ряд ценных наблюдений содержится и в монографии А. Федорова. Это прежде всего замечания о значении композиционного построения "Кипарисового ларца" для понимания творческого метода поэта, "где выпукло действуют контрасты... тем более значимые, чем экономнее ими пользуется художник" (Федоров, 1984, с. 155–161). В то же время нам не известно сколько-нибудь последовательного описания языковых приемов, участвующих в "зашифровке" реальной соотнесенности образа и денотата. Поэтому "расшифровка" остается поисковым заданием исследователя (или читателя). Так возникает проблема изучения языковых приемов, формирующих ассоциативный строй текста.

Мы упоминали о поисковом, экспериментальном направлении творческого почерка Анненского. Показательны варианты стихотворения, отличающиеся именно способами передачи одного и того же образного содержания. В качестве наиболее наглядного примера методологической функции вариантов в художественной системе поэта назовем стихотворения "Маки" и его вариант "Маки в

полдень", включенные как одно целое в "Трилистник соблазна"[2].

Процитируем эти стихотворения:

Маки

Веселый день горит... Среди сомлевших трав
Все маки пятнами – как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.

Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, –
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.

Маки в полдень (Вариант)

Безуханно и цветисто
Чей-то нежный сгиб разогнут, –
Крылья алого батиста
Развернулись и не дрогнут.

Все, что нежит – даль да близь,
Оскорбив пятном кровавым,
Жадно маки разрослись
По сомлевшим тучным травам.

---

[2] Исследователи творчества Анненского, не отмечая демонстративно экспериментальных примеров, показывающих способы "зашифровки" ассоциативных линий текста, обращают внимание на другие стороны его новаторства. Так, у А. Федорова (1984, с. 164, 165) читаем:« Есть у Анненского одно стихотворение, которое можно было бы назвать экспериментальным. Это сонет с неслучайным названием "Перебой ритма"... Анненский выступает с настоящим и смелым новаторством там, где он полностью ломает каноны... "Прерывистые строки", "Шарики детские"... Эти вещи не только в общестилистическом, но и в непосредственно ритмическом отношении, в смысле стиховой формы – огромный и резкий шаг в будущее русской поэзии, предвосхищение не только молодого и зрелого Маяковского, но и "Двенадцати" Блока, а также Хлебникова и молодого, еще почти озорного Пастернака...» Однако в этом наблюдении отсутствует лингвостилистический подход – указание на поиски художественных приемов, создающих языковую специфику идиостиля.

Но не в радость даже день им,
Темны пятна маков в небе,
И тяжелым сном осенним
Истомлен их яркий жребий.

Сном о том, что пуст и глух
Будет сад, а в нем, как в храме,
Тяжки головы старух...
Осененные Дарами.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении стихотворений, – двукратное увеличение размеров второго по сравнению с первым, что связано с изменением манеры письма, т. е. с иным набором языковых приемов, формирующих стилистику текста. Изменение затрагивает уже заглавие – в первом случае оно предельно лаконично-назывательно, во втором – содержит некоторую конкретизацию. В соответствии с заглавием развертывается и содержательный план вариантов. Первое стихотворение состоит из двух строф, каждая из которых повествует об определенном временном этапе в жизни маков: маки в период цветения и маки в период созревания. Связь между строфами поддерживается лексическим повтором части стиха (Веселый день горит...). Как видим, смена времен года дана в статике, как две зрительные зарисовки, объединенные общностью словесного повтора. Во втором стихотворении внесение уточнения в заглавие связано с существенной перестройкой образного содержания произведения. Прежде всего обращает внимание более подробная характеристика состояния цветения (две строфы), затем – стремление преодолеть противоречие между статикой описания конкретной ситуации (в полдень) и необходимостью представить два временных среза в произрастании маков. Поэтому возникает мотив сна, но не самих маков (что противоречило бы изображению в период наиболее полного проявления их жизненных сил), и не сна, а предчувствия, предзнания их обреченности в будущем. Здесь проявляется характерное для поэзии XIX в. значе-

ние сна, определяемое как "мечта, греза создание воображения" (Словарь 1961, с. 283). Формируется тема жребия (судьбы), существенно усложняющая образный рисунок текста (и способствующая возникновению символического значения слова *полдень* в заглавии). В данной строфе помимо наглядной многоаспектности образного плана весьма показательна и роль прилагательного, грамматическое подчинение которого расходится с образным: И тяжелым сном осенним/Истомлен их *яркий* жребий. Очевидно, что сам по себе жребий, связанный с *"тяжелым сном осенним"*, не воспринимается как *яркий*[3]. Л. Гинзбург отмечает подобный прием в творчестве О. Мандельштама. По поводу строк, посвященных А.Белому, – "Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!" – она пишет: «Здесь есть и обычное у Мандельштама перенесение признаков с объекта на другой объект ("бирюзовый" – это человек с глазами цвета бирюзы») (Гинзбург, 1974, с. 392–393). Отсутствие в приведенном примере упоминания о глазах делает это употребление более назависимым, более тесно связанным с характеристикой "учителя" (цветовая метафора), т. е. более загадочным, предполагающим поиски исходного звена такого образного импульса. Случай же, который мы разбираем, легче дешифруется, поскольку в контексте стихотворения есть прямое указание на предмет, к которому относится названный признак (И тяжелым сном осенним/Истомлен их (маков) яркий жребий). В то же время необычность метонимического переноса, связанного с абстрактными свойствами маков (их жребием), усложняет данный прием: он может пониматься как олицетворение свойств мака.

---

[3] Значение "выдающийся в каком-либо отношении; необыкновенный по силе впечатления, воздействия на кого-л." (Словарь, 1961, с. 1040), хотя и возможно, однако, при наличии указанного круга ассоциативных связей, которые "перерабатываются" в Варианте, мало вероятно, и поэтому нами не учитывается.

Задача исследования индивидуально-художественных словоупотреблений как выразителей общеязыковых закономерностей (проблема поиска материальной основы эстетической функции языка) заставляет обратить внимание на то, что само по себе явление метонимии прилагательных (метонимии признака) достаточно хорошо известно (ср. общеязыковые формулы: одинокая старость, горький опыт...). Роль метонимии этого типа в поэзии также зафиксирована. Здесь прежде всего следует обратиться к В.В. Виноградову, назвавшему суммарный эффект, получаемый от "образных замещений одних предметов другими... изобразительной эллиптичностью, которая "безмерно обогащает выразительность слова" (Виноградов, 1941, с. 62, 63, 65). А. Калинин (1960, с. 20), затем А. Федоров (1969, с. 59) квалифицировали определенный аспект этого явления как метонимию прилагательных. А.Д. Григорьева специальное внимание обращает на эффект метонимических смещений в творчестве Фета. Она подчеркивает, что "замена всегда бывает связана с отношением автора к решению своей поэтической темы, с теми пластическими и эмоциональными наполнителями, которые ему необходимы для ее решения. Поэтому оценка роли подобных заменителей может опираться лишь на конкретный текст: обобщение же приема – лишь результат над аналогичными условиями обращения к ним" (Григорьева, 1985, с. 62). Приведенное высказывание укрепляет концепцию, развиваемую в нашей работе: исследование любого художественного произведения (любого идиостиля) должно выявлять его специфику, его ведущие стилистические линии; обобщение – второй этап лингвостилистического описания. Но чтобы это обобщение могло быть распространено на широкий круг идиостилей, его целесообразно вести с учетом принципов типологического сходства. В классе идиостилей словесно-денотативной ориентации одним из таких классификационных призна-

ков может стать характер метонимического переноса в его сопряжении с метафорой (и реже – олицетворением). Предполагаемая классификационная схема здесь может быть представлена в таком виде. 1. Метонимически употребленный признак отражает достаточно устойчивые языковые употребления (Знаешь ты *одинокий рассвет*, Знаешь холод осени синий. С. Есенин). 2. Индивидуальная метонимия прилагательных четко соотносит признак и его реальный объект (Не вполовину лгать, не своеволить,/А честно поглядеть в морщины утра,/В свои морщины в зеркале *небритом*. В. Луговской). 3. Объект метонимически названного признака хотя и не назван, но ясно усматривается из контекста (степень четкости может давать представление о характере идиостиля, т. е. служить признаком дальнейшего классификационного членения). Например, у Анненского: *эмалевые минуты*; *дев мучительная стая*. 4. Метонимический признак может быть воспринят как "чистая" метафора, (или при другой интерпретации – олицетворение) так как в тексте нет указаний на реальный объект, от которого он отвлечен. Разумеется, приведенные здесь рубрики возможной лингвостилистической классификации по определенному художественному приему (метонимии) должны рассматриваться как предположение, нуждающееся в дальнейшем анализе и оценке целесообразности такой группировки стихотворных текстов. Несомненно, что наличие нестандартной метонимии признака – достаточно показательный элемент идиостиля.

Вернемся к нашему анализу. Наиболее существенное различие в манере образного изображения заключается в трансформации сравнений первого из стихотворений в ряд языковых приемов, основанных на перифрастических способах описания[4]. Так, в стихотворении "Маки"

[4] «Одна и та же смысловая связь выражается по-разному и в разных стихотворениях одного поэта. В особенности важно сосу-

сравнениям отводится весьма существенное место: на две строфы приходится четыре сравнения, из них три находятся в первой строфе. Существенно подчеркнуть, что не все сравнения данного стихотворения содержат отчетливый зрительно-конкретный образ. Стилистическое стремление к завуалированности образного содержания проявляется и в этом произведении. Хотя, оно именно по признаку большей ясности образных импульсов противопоставлено своему "Варианту". Эта стилистическая характеристика заключается прежде всего в первом сравнении стихотворения: *Среди сомлевших трав/Все маки пятнами — как жадное бессилье.* Расшифровка ассоциативно-образного содержания данного сравнения находится в развернутом виде во втором стихотворении (2, 3 и отчасти 4-я строфы Варианта), но в пределах данного — ассоциативный ход достаточно скрыт. Остальные сравнения стихотворения "Маки" обладают четким зрительным образом, легко сополагающимся с соответствующим денотатом: *маки пятнами как губы... как крылья алых бабочек.*

Четкость выражения ассоциативного импульса в сравнениях первого стихотворения противопоставляется иной художественной манере в передаче того же зрительного впечатления во втором стихотворении (варианте). Зная исходную ассоциацию (лепестки раскрывшихся маков напоминают яркие, "грешные" губы или развернутые крылья алой бабочки), обратимся к анализу первой строфы стихотворения-варианта. Прежде всего отметим, что денотат, к которому относятся образные характеристики, назван неопределенно (чей-то), автор еще как бы не определил, что́ перед ним, создается иллюзия, что он иссле-

---

ществование разных типов тропов тогда, когда закрытой, свернутой конструкции одного стихотворения в другом соответствует открытая конструкция. Так соотносятся разные тропы в стихотворениях Анненского "Маки" и "Маки в полдень"») (Кожевникова, 1986, с. 110).

дует по ряду сопряженных признаков нечто неизвестное (прием остранения). Видимо, первая строфа содержит перифрастическое описание, но не цветка мака, раскрывщего лепестки (про растущий цветок не говорят: "безуханно" и тем более "цветисто"), а того, что мак напоминает поэту – бабочки, расправившей алые крылья. Сопоставим: *крылья... развернулись*. Поэт сразу называет перифразу, строющуюся на метафорическом (т. е. завуалированном) обозначении реального объекта, который не назван. Догадаться однозначно, что в данных стихах речь идет о якобы бабочке, без подсказки первого стихотворения затруднительно. Следовательно, перед нами один из способов зашифровки реального денотата, наглядно продемонстрированный автором. Этот прием в дальнейшем будет широко применяться в поэзии О. Мандельштама (см.: Семенко, 1985, с. 118–134). Гинзбург (1974, с. 325) отмечает: «Анненский – поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений. Он действительно любит намеки, "недосказ" и поэтому опускает звенья поэтической логики. Но эти звенья почти всегда восстановимы». Однако в нашем случае важно обратить внимание на то, что "восстановление" вынесено за пределы стихотворения и в то же время наглядно продемонстрировано. Это говорит о направлении работы поэта над стилистическим рисунком текста[5].

---

[5] Существенно и наличие отдельных стихотворений, ассоциативная основа которых осталась скрытой от читателя. Так, известно свидетельство Вяч. Иванова о том, что в стихотворении "Тоска" описываются обои, которыми оклеена комната больного, а в стихотворении "Идеал" – библиотечная зала в сумеречный час. Поэтому «"поиски реальной", "бытовой основы" стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии, столь подчеркнуто обращенной, вразрез с устремлениями других современников символистов, к "будничности", к "вещному миру", предопределяя и стимулируя деятельность последующего поэтического поколения"» (Федоров, 1984,

Образное содержание второго сравнения предыдущего стихотворения (Все маки пятнами, как... губы, полные соблазна и отрав...) реализовано в Варианте вне перифрастического "переназывания", однако образный импульс этого сравнения также ощущается в художественной ткани стихотворения:(нежный сгиб *разогнут*), но главная образная связь с ассоциативной основой указанного сравнения проявляется в характеристике цвета и густоты распространения маков как *кровавого пятна*. Такая образная характеристика противопоставляет 1 и 2-ю строфы по цветовому признаку: *алый – кровавый*. Она прежде всего ассоциируется с мотивом обреченности ("тяжелым сном осенним/Истомлен их яркий жребий"). Если мы сопоставим все цветовые характеристики стихотворения (цветисто – алый – кровавый – темный – яркий), то обнаружим некоторый диссонанс в развитии колористической темы: *темный* (о пятне) и *кровавый* явно противоречат мажорной тональности других определений. Так еще раз, уже в подтексте, происходит раздвоение денотата на первичный – "зловещий" цветок и вторичный – бабочку, которую этот цветок напоминает. Показательно, что в первом стихотворении цветовая характеристика маков более однородна.

Завершая сопоставительный анализ двух стихотворений, объединенных речевой вариативностью общего образного импульса, остановимся еще на одной трансформации сравнения, которую демонстрирует сам поэт. Сопоставим: Но сад и пуст и глух./Давно покончил он с соблазнами и пиром, –/И маки сохлые, как головы старух,/Осенены с небес сияющим потиром.*Сном о том, что пуст и глух/Будет сад, а в нем, как в храме,/Тяжки головы старух.../Осененные Дарами. Перевод сравнения первого сти-

с. 149). Со своей стороны подчеркнем, что исследование принципов стилистической организации текстов Анненского – один из путей такой "расшифровки".

хотворения в перифразу без указания на перифразируемый объект (маки сохлые, как головы старух – тяжки головы старух...), безусловно, усложняет прочтение фрагмента, хотя и оставляет некоторые указания на метафоричность перифразы: имеются в виду не реальные головы старух, потому что речь идет только о саде и о будущем мака-цветка (ср. затекстовую языковую параллель: головка мака – голова). Следует обратить внимание также на метонимическую замену потира на его содержимое (Дары), что позволяет поставить в семантическую связь Дары и урожай, содержащийся в головках спелого мака. Возникает как бы перекрестная образная композиция двух последних строф данных стихотворений: Если бы вместо *потира* в первом случае были *Дары*, а во втором – вместо *Даров* – *потир* – текст бы стал логически и образно более ясным: маки сохлые под куполом неба напоминают головы старух, над которыми держат Дары; или: сад напоминает храм, в котором склонились головы старух перед причастием. Однако для стилистики Анненского не характерно стремление к окончательной ясности, что в известной мере подтверждает наличие стихотворений-вариантов, демонстрирующих широту ассоциативных импульсов и неоднозначность их толкования. Кроме того, следует еще раз подчеркнуть, что в каждом из стихотворений поэт оставляет "неясности", требующие "расшифровки". Другими словами, эти два стихотворения – действительно варианты одного и того же художественного почерка.

Приводимое здесь сопоставление, как можно надеяться, не только иллюстрирует различные способы передачи идентичного образного содержания, но позволяет сделать и другие выводы: 1. С помощью сравнения одни и те же образные ассоциации могут передаваться лапидарнее и конкретнее, если данный троп "заменяет" перифразу. Однако в идиостилях иной типологической ориентации

(Вяземский, Бенедиктов, Пастернак...) использование сравнений создает "длинноты" изложения, способствуя поддержке ассоциативного импульса, развиваемого через все увеличивающийся словесный ряд. Это еще одна иллюстрация типологического статуса сравнения. 2. Предпочтение сравнению перифразы может указывать на стремление к "зашифровке" связи образа и его денотата (т. е. выступать как типологический показатель идиостиля).

Итак, анализ двух стихотворений, отличающихся способами воплощения образного импульса, выявил сопоставимые приемы, передающие одно и то же художественное впечатление различным образом. Это, во-первых, позиция определения по отношению к реальному объекту, от которого отвлечено соответствующее свойство; во-вторых, характер перифразирования (в том числе и перифраза метафоры), наличие или отсутствие приема остранения; характер взаимодействия перифразы с контекстом (есть ли детали образной картины, направляющие ассоциативный импульс); в-третьих, характер взаимодействия сравнения и контекста.

В сборниках стихов Анненского есть еще одно прямое указание на вариативную связь стихотворений. Ср.: "Сила господня с нами..." и его Вариант. Первое стихотворение строится как диалог, на реплики которого (Что же ты видишь, скажи мне...) ответа нет. Второе построено в форме сплошного монолога. Показательна сама проба различных способов изложения одного и того же художественного содержания. Наличие стихотворений, обладающих близким содержанием и различающихся формой его выражения, можно рассматривать как наиболее полное проявление склонности к тематическому принципу отбора, а часто и создания, произведений.

Группировка стихотворений по тематическому признаку явилась, как известно, основным композиционным

приемом сборника "Кипарисовый ларец". Эта склонность сказалась и в переводческой работе поэта:«Переводы Анненского очень специфичны. В большинстве своем они неточны. Любопытно, что и располагал он их не по авторам, а в особом порядке, чаще всего обусловленном тематическими соответствиями между отдельными стихотворениями различных поэтов: так он (в "Тихих песнях") помещает рядом стихотворение Бодлера "Погребение проклятого поэта" и стихотворение Леконт де Лиля "Над умершим поэтом", "Богему" Роллина и "Богему" Рембо» (Федоров, 1959, с. 57–58).

Ряд стихотворений Анненского "дополняет" или "продолжает" друг друга. См., например, стихотворения "Будильник" и "Стальная цикада", "Трактир жизни" и "Там"; стихотворение "Конец осенней сказки" можно рассматривать как прямое продолжение предшествующего ему стихотворения "На воде", скрепленное лексическим повтором слова, находящегося в завершающем двустишии первого из стихотворений, переходящего в заглавие и начальные строки второго[6]: Да клубком ее *сказка* катилась В серебристую даль, на сребристую гладь. – Неустанно ночи длинной *Сказка* черная лилась...

Однако в творчестве поэта есть случаи, когда стихотворения, имеющие одинаковое название и написанные, видимо, одновременно, не объединялись в варианты, а напротив, печатались в различных сборниках[7]. Так, относительно стихотворений, имеющих общее заглавие: "Аме-

---

[6] Принцип сцепления стихотворного цикла, встречающийся и у А. Блока.

[7] Невольно напрашивается сопоставление с приемами зашифровки подлинного содержания некоторых стихотворений исповедальной тематики в лирике Фета. Такое совпадение может рассматриваться как один из объективных показателей наличия общих приемов создания непроясненности смысла текста в некоторых типологически близких идиостилях.

тисты", исследователи сообщают: «В той же тетради (и на лицевой стороне того же листа) – стихотворение под тем же заглавием, представляющее, однако, отдельное целое (Глаза забыли синеву...). В. Кривич... отмечает, что автор предназначал для "Кипарисового ларца" первое» (Федоров, 1959, с. 595). Для нас важно обратить внимание на прямую, можно сказать, вариативную, связь этих стихотворений:

Аметисты (Трилистник брачный)

Когда, сжигая синеву,
Багряный день растет неистов,
Как часто сумрак я зову,
Холодный сумрак аметистов.

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто.

И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*...[8]

Аметисты

Глаза забыли синеву,
Им солнца пыль не золотиста,
Но весь одним я сном живу,
Что между граней аметиста.

Затем, что там пьяней весны
И беспокойней, чем идея,
Огни лиловые должны
Переливаться холодея.

И сердцу, где лишь стыд да страх,
Нет грезы ласково обманней,
Чем стать кристаллом при свечах
В лиловом холоде мерцаний.

---

[8] Курсив – в тексте.

Количество словесных совпадений (при полной общности основной идеи и ее композиционного развития) убеждает в правомочности рассмотрения этих стихотворений как вариантов. Проведем некоторые лексические параллели: *синева – синева*; *холодный – холодея, в холоде*; *аметист – аметист*; *грани* (аметиста) – *грани* (аметиста); *лишь – лишь*; *мерцание – мерцания*; *свеча – при свечах*; *лилось – переливаться*; *там – там*; *огнисто – огни* (лиловые); *лиловея – лиловые* (огни) – *лиловый* (холод).

Общность тематических линий сополагаемых стихотворений еще больше усиливается существенными лексико-семантическими параллелями: *знойные лучи – золотистая пыль солнца*; *сияние – огни лиловые* (должны) *переливаться*; *грани* (аметиста) – *кристалл*; *сиянье – лиловый холод мерцаний*. Однако образная структура (художественные приемы) этих стихотворений различна, что и определяет стилистическую завершенность каждого из них, и, следовательно, возможность рассматривать их как отдельные стихотворения, а не наброски незавершенного произведения.

Основным художественным принципом первого стихотворения можно считать принцип довольно четко проводимого контраста. Сопоставим: в 1-й строфе контраст между интенсивностью зноя жаркого дня (сжигая синеву,/Багряный день растет неистов) и холодным сумраком аметистов. Во 2-й строфе контраст между знойными лучами (солнца) и мерцанием свечи. В 3-й строфе стилистический контраст (*не наша связь*, *а лучезарное слиянье*). Во втором стихотворении "контрастные" слова, подчеркивая лексические и лексико-семантические контакты этих стихотворений, размещены в пределах текста иначе – они "разведены" по разным строфам и включены в иные контекстные связи (см., например, упоминание о солнце в 1-й строфе, а о свече – в 3-й). Более того, в стихотворение вводится тема сна, грез, что позволяет строить повест-

вование в более пассивном ключе (ср.: Когда, сжигая синеву,/Багряный день растет неистов → Глаза забыли синеву,/Им солнца пыль не золотиста; Как часто сумрак я зову,/Холодный сумрак аметистов → Но весь одним я сном живу,/Что между граней аметиста). Если в первом стихотворении сияние граней камня питает воображение поэта мечтами о чистом и высоком "неземном" счастье (не наша связь, А лучезарное слиянье), то во 2-м грезы связаны с желанием превращения в кристалл (что выражает мысль о стремлении преодолеть земные "стыд и страх" в гораздо более пассивной форме). Видимо, в противопоставлении приемов активного и пассивного восприятия одних и тех же явлений мира и связанных с ними желаний поэта и заключается главный отличительный признак этих стихотворений. Напомним, что и в Варианте стихотворения "Маки" также отличие образно-композиционного построения одного стихотворения от другого создается введением мотива сна. Следовательно и в данном случае поэт пробует различные стилистические "методики" на одном и том же художественном материале. Причем, давая разобщенным публикацией стихотворениям одно и то же название, Анненский не порывает этой связи, а лишь "прячет" ее. Отношение к заглавию как к прямому указанию на связь между разобщенными стихотворениями открывает дополнительные возможности в "дешифровке" их денотативной прикрепленности, а следовательно, и к более адекватному образному прочтению.

Обращают на себя внимание стихотворения, которые условно можно назвать "Мучительные сонеты". Размещение в сборниках не соответствует их "порядковому" номеру.

Итак, первое, что необходимо отметить, это "запутанность" размещения (просто "Мучительный сонет" помещен после "Второго") и "неувязку" заглавий: есть два "Вторых" мучительных сонета, один – "Третий", но нет

"Первого". Причем, "Вторые" сонеты по воле автора разъединены не страницами одного и того же сборника, но книгами, вышедшими в разное время. Специфика композиционного размещения замечается даже при первом знакомстве с анализируемым здесь сборником, поскольку наличие "Второго мучительного сонета" без "Первого" вызывает известное недоумение. Так реализуется общий стилистический принцип создания некоторой недосказанности, присущей поэтике Анненского. Однако приверженность автора к характеристике ряда сонетов одним и тем же эмоционально-субъективным определением *мучительный*, наличие двух "Вторых" а также "Третьего" сонета заставляет предположить прямую связь между художественным содержанием этих произведений.

Перейдем к фрагментам сопоставительного анализа названных стихотворений. Рассмотрим тематические линии "Мучительного сонета". Выделим мотивы, связанные с выражением желаний лирического героя:

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженья дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова...
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

Тема присутствия лирической героини[9] и тема твор-

[9] В стихотворении "Квадратные окошки" того же трилистника обратим внимание на более конкретно звучащую тему женских волос: ... Ты помнишь сребролистую/Из мальвовых полос,/Как ты чадру душистую/Не смел ей снять с волос?/И как тоской измученный,/Так и не знал потом –/Узлом ли были скручены/Они или жгутом? Отнесение стихотворения к конкретному трилистнику

ческого состояния души составляют основу тематического содержания данного сонета. Обратимся ко "Второму мучительному сонету", не включенному в цикл, и проследим в нем отражение названных тем:

Вихри мутного ненастья
Тайну белую хранят...
Колокольчики запястья
То умолкнут, то звенят.

Ужас краденного счастья –
Губ холодных мед и яд
Жадно пью я, весь объят
Лихорадкой сладострастья.

Этот сон, седая мгла,
Ты одна создать могла,
Снега скрип, мельканье тени,

На стекле узор курений,
И созвучье из тепла
Губ, и меха, и сиреней.

Как видим, в данном произведении отсутствует тема творчества, зато тема "краденого счастья" становится основой.

Обратимся теперь ко "Второму мучительному сонету", включенному в цикл "Лилии" и поэтому имеющему меньшую автономию своего содержания:

Не мастер Тира иль Багдада,
Лишь девы нежные персты
Сумели вырезать когда-то
Лилеи нежные листы, –

С тех пор в отраве аромата
Живут, таинственно слиты,
Обетованье и утрата
Неразделенной красоты,

производится по Сборнику (1987). В других изданиях представлено не только иное размещение стихотворений, но не идентично и само количество трилистников. Так, если в Сборнике, 1987 выделяется 33 трилистника, то в Сборнике, 1959 их – 25.

Живут любовью без забвенья
Незаполнимые мгновенья...
И если чуткий сон аллей

Встревожит месяц среброрукий,
Всю ночь потом уста лилей
Там дышат ладаном разлуки.

Тема преодоленной любви представлена здесь более абстрактно, однако она составляет основное содержание стихотворения. Укажем на лексическое выражение непроявленного любовного чувства: *обетованье и утрата неразделенной красоты;* живут *любовью без забвенья* незаполнимые мгновенья. Показательно также сопряжение через лексический повтор тем лилии и девы: девы *нежные персты* – лилеи *нежные листы.* Образ лилии связывается прежде всего с мучительными для лирического героя темами, о чем красноречиво говорит содержание всех стихотворений цикла: в вышеназванном стихотворении тема лилий ассоциируется с темой разлуки-смерти (см.: ладан разлуки), в стихотворении "Зимние лилии" цветы (видимо, узоры на обоях) выступают как источник *напряженья мозгового*, порождающего *цепи воспоминаний.* В третьем стихотворении цикла тема забвенья и смерти связывается с падением *вянущих лилей.* Так очерчивается символическое значение образа лилии в поэзии Анненского. Названный индивидуальный символ в соответствии с принципами построения ведущих стилистических линий текста лишен четкой конкретности. Он связывается с мучительными и одновременно возвышенными чувствами лирического героя: в нем переплетаются темы мучительных воспоминаний (и ощущений) во время бессонницы (см. тему обоев) и содержание воспоминаний, лишенное "заземленности"[10].

---

[10] Ср.: "Коль, улыбаясь жизни новой,/И из земного жития/Душа, порвавшая оковы,/Уносит атом бытия, –/Я не возьму воспоминаний,/Утех любви пережитых,/Ни глаз жены, ни ска-

Обратимся к "Третьему мучительному сонету". Стихотворение имеет подзаголовок "Строфы" и непосредственно к строфам обращено первое четверостишие: *Нет, им не суждены краса и просветленье...* Все стихотворение посвящено теме творчества и творческих усилий (мук), с ним связанных (Мое мучение и мой восторг оне).

Итак, заявленные в "Мучительном сонете" темы получают раздельное выражение во "Вторых" и "Третьем" сонетах. "Вторые" сонеты посвящены теме мук преодоленной (скрытой) любви, "Третий" – мукам творчества. А. Федоров в указанной монографии приводит следующие факты, касающиеся биографических данных И.Ф. Анненского:«Среди женщин, окружавших Анненского, была одна... Это была Ольга Петровна Хмара–Барщевская, жена старшего из пасынков Анненского... Добрые отношения этих двух людей не привлекали чьего-либо внимания, и характер их отношений мог бы остаться и вовсе неизвестным, если бы Ольга Петровна сама не рассказала о них... "Вы спрашиваете, любила ли я Ин. Фед.? Господи! Конечно, любила, люблю... Была ли я его "женой"? *Увы, нет*!... Поймите, родной, *он этого не хотел...* Его убивала мысль: "Что же я? Прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму *жену*? Куда же я от своей совести спрячусь?" И вот получилась "не связь, а лучезарное слиянье"». А. Федоров отмечает:«...поэт посвятил ей стихотворение "Стансы ночи...", говорящее о глубоком чувстве, но содержащее две строки, как будто нарочито подчеркивающие, что это – не признание в любви: Я не знаю, кем, но ты любима,/Я не знаю, чья ты, но мечта... (Ср. также начало последней строфы: Эту ночь я помню в давней грезе,/Но не я томился и желал» (Федоров, 1984, с. 66–67. Курсив в тексте). За-

---

зок няни,/Ни снов поэзии златых,/Цветов мечты моей мятежной/Забыв минутную красу,/Одной лилеи белоснежной/Я в лучший мир перенесу/И аромат и абрис нежный" (Еще лилии).

вершим эту строфу, не до конца процитированную исследователем: Сквозь фонарь, забытый не березе,/Талый воск и плакал и пылал. Обратим внимание на проявление здесь ведущего принципа изображения природы у Анненского как самостоятельного носителя чувств и переживаний человека. Чувства даются отвлеченно от человека, они полностью переносятся на избранный объект: не я томился (талый воск плакал) и желал (воск пылал). Можно констатировать, что такая "зашифровка" подлинного содержания цитируемой строфы выполнена в соответствии с ведущими стилистическими принципами поэзии Анненского (характер олицетворения, стремление к завуалированности, недосказанности). Это важно подчеркнуть, так как подобная корректировка суждения автора монографии показывает перспективность лингвостилистического анализа для решения вопросов, прямо не связанных с языковедческими проблемами. Ср.: "О любви к женщине поэт фактически не писал – он не захотел выделить из своей любви к миру... это чувство" (Цыбин, 1981, с. 9). Такое представление о тематической ограниченности лирических мотивов могло быть воспринято еще от первых исследователей творчества поэта. Ср.: «Любовь вообще не могла исцелить его больной дух прежде всего потому, что истинная любовь "не осуществима на земле"; в зависимости от этого любовь Анненского всегда рядилась в тоску и страдание. Сознание виновности перед любимым человеком было неотделимо от чувства любви... Да у Анненского очень мало стихов, посвященных этой теме. Признание, сделанное Анненским в одном потрясающем по откровенности стихотворении "Моя тоска" – говорит о каком-то ужасном надрыве в его душе» (Булдеев, 1912, с. 204).

В данном высказывании полезно обратить внима-

ние и на констатацию тональности (тоска и страдание) описания любовной темы.

Итак, о лирическом (любовном) чувстве поэт говорит зашифрованно (что сопоставимо с художественной манерой Фета); это укрепляет ведущие стилистические линии идиостиля и не выделяется из общего образного рисунка стихотворных лирических текстов.

На основе сопоставления "мучительных"сонетов можно предположить, что вынесенная в заглавие числовая характеристика при общности знаменательных слов – сигнал к общности образной и смысловой. Ср.: "Первый фортепьянный сонет" и "Второй фортепьянный сонет". В первом из названных стихотворений дана общая экспозиция, разъясняющая ассоциативную основу содержания как первого, так и второго стихотворений: Есть книга чудная, где с каждою страницей/Галлюцинации таинственно свиты... "Второй фортепьянный сонет" начинается уже без указания на некоторую фантастическую основу ассоциаций, как бы отсылая за разъяснением к "Первому". На органическую, "запрограммированную" связь этих двух стихотворений в последовательности, установленной автором, указывают и некоторые лексические, лексико-семантические и образные параллели. Сопоставим: *менады, дев стая – рядами стройными невольницы плясали, своим властителям лишь улыбались девы*; *изумруды запястий, серебряные звенья – Браслетов золотых звучали мерно звенья*; *кристально чистые* (девы) – *кристальные...* (голоса). Можно также отметить общность завершающего стихотворения аккорда, фиксирующего безразличие (безжалостность) фантастических танцовщиц к чувствам лирического героя (во втором стихотворении прямо не названного). Образный строй стихотворений также органически связан. В "Первом" сонете галлюцинация-

метаморфоза превращает пальцы пианистки в танцовщиц: Менады белою мятутся вереницей,/И десять реет их по клавишам мечты... (см.: Кожевникова, 1986, с. 117); во "Втором" происходит дальнейшее развитие заявленного мотива и в образе танцующих невольниц уже угадываются черно-белые клавиши инструмента, подвластные пальцам (Над ризой белою, как уголь волоса,/Рядами стройными невольницы плясали...).

Итак, поэт настойчиво сохраняет связь (а иногда и идентичность) заглавий стихотворений, объединенных общностью тематического содержания и оставляет пунктир разгадки ассоциативного импульса, который выявляется в суммарном прочтении соответствующих произведений.

Теперь от общефилологических разысканий, основанных на собственно языковых наблюдениях, но проведенных в "укрупненном плане", служащем своего рода гарантией правильности выявления языковой основы стиля, перейдем к анализу отдельных приемов, формирующих стилистику художественного почерка данного поэта.

Прием смещения денотативной соотнесенности образа связан с употреблением слова сразу в нескольких значениях: Дам и брашна – волчьих ягод, белены.../Только страшно – *месяц* за год у луны.../Столько вышек, столько лестниц – двери нет.../Встанет *месяц*, глянет *месяц* – где твой след?.. (Старая усадьба). Показательно и стихотворение "Небо звездами в тумане..." В данном стихотворении угадывается "тройная денотативная соотнесенность слова-образа *звезды*" (Кожевникова, 1986, с. 128): Небо звездами (о звездах) в тумане не расцветится./Робкий вечер их сегодня не зажег.../Только томные по окнам елки светятся,/Да, кружася, заметает нас снежок./Мех ресниц твоих снежинки закидавшие/Не дают тебе в глаза мои смотреть,/Сами

слезы, только сердца не сжигавшие,/Сами звезды (о снежинках), но уставшие гореть.../Это их любви безумною обидою/Против воли твои звезды (о глазах) залиты... И мучительно снежинкам я завидую,/Потому что ими плачешь ты...

Смещение может быть минимальным: это – один из приемов создания "предсимволистской" стилистики. Например, в стихотворении "Минута" (подчеркнем при этом и заглавие стихотворения, содержание которого определяет его стилистический рисунок) дважды употребляется сочетание прилагательного со словом *пыль*: Узорные тени так зыбки,/*Горячая пыль так бела*,–/Не надо ни слов, ни улыбки:/Останься такой, как была; / Останься неясной, тоскливой,/Осеннего утра бледней/ Под этой поникшею ивой,/На сетчатом фоне теней.../ Минута – и ветер, метнувшись,/В узорах развеет листы,/Минута – и сердце, проснувшись,/Увидит, что это – не ты.../Побудь же без слов, без улыбки,/Побудь точно призрак, пока/Узорные тени так зыбки/И *белая пыль так чутка*...

Итак, *горячая белая пыль – белая пыль*. Для уяснения содержания стихотворения важно выявить денотативную соотнесенность данных перифраз, а также определить степень их оригинальности: индивидуальная или общехудожественная перифраза употреблена здесь? Видимо, индивидуальная, поскольку в соответствии со структурой некоторых стихотворений поэта указание на денотат (ключ к разгадке) содержится в другом стихотворении: "Глаза забыли синеву, Им *солнца пыль* не золотиста... (Аметисты). В некоторых изданиях (Сборник, 1981; Сборник, 1959) эти стихотворения, помещенные в разделе "Стихотворения, не вошедшие (не входившие) в сборник", стоят рядом. В Сборнике, 1987 они разъединены: "Минута" включена в трилистник "Минутный", "Аметисты" – в тот же раздел, что и в ука-

занных изданиях. Итак, выстраивается ряд: *солнца пыль – горячая пыль – белая пыль.* В анализируемом стихотворении *горячая пыль* соотносится с перифразой солнечных лучей (ср. упоминание об осеннем утре; следовательно, исключается прямое значение членов сочетания), второе употребление *белая пыль* – обозначает скорее всего солнечные *блики на листьях* (Узорные тени так зыбки/И белая пыль так чутка...).

Следует отметить случай "подмены" денотата: ассоциативного перехода с четко названной темы каменного города к ассоциативно многомерной теме узора на "глянце фарфора" (Тоска белого камня).

С названным приемом тесно связан прием переназывания денотата. В стихотворении "Квадратные окошки" один и тот же предмет называется то чадрой, то фатой: Ты помнишь тиховейные/Те вешние утра,/И как ее кисейная/Тонка была *чадра.*/Ты помнишь сребролистую/Из мальвовых полос,/Как ты *чадру* душистую/Не смел ей снять с волос?... За чару ж сребролистую/Тюльпанов на *фате*/Я сто обеден выстою,/Я изнурюсь в посте!... Гляди – *фатой* окутана... Узнал ты узкий след?/Так страстно не разгадана,/В *чадре* живой, как дым,/Она на волнах ладана/Над куколем твоим. В приведенном стихотворении два слова обозначают практически одну и ту же реалию (женское тонкое покрывало), которая, однако, имеет существенное отличие в сфере ее применения, поэтому с каждым из названий сопрягается свой ассоциативно-образный рисунок: чадра вызывает представление о несвободе, зависимости женщины, фата обычно связывается с темой невесты (свадебная фата). Эту слиянность и в то же время отдельность названных реалий поэт подчеркивает общим определением (*сребролистая чадра, чара сребролистая Тюльпанов на фате*) и различными, хотя и весьма похо-

жими конкретными деталями, связанными с чадрой (из мальвовых полос) и фатой (тюльпаны на фате). Следовательно, взаимозаменимость номинаций находит поддержку в образном строе стихотворения.

Показательна и корректировка заглавий некоторых стихотворений при следующей их публикации: автор снимает указание на детали, конкретизирующие смысл названия. См. в качестве примера снятие подзаголовка "Зимний поезд" в стихотворении "Дымы"; изменение заглавия "Пасьянс под абажуром" на "Под зеленым абажуром". (Аналогичный прием, встречаем и у Фета: заглавие "У морозного окна" заменено на "У окна".)

Следует отметить и прием затрудненного синтаксиса, направленный также на создание усложненности восприятия текста: из-за "запутанности" грамматических связей слов затрудняется вычленение соответствующего денотата[11]: *Чередой*, застилая мне даль,/Проносились плясуньи *мятежной*,/И была вековая печаль/В нежном танце без музыки нежной (Дымы). Или: Эх, заснуть бы спозаранья,/Да страшат набеги сна,/ Как безумного *желанья*/Тихий берег умиранья/*Захлестнувшая волна* (Свечка гаснет); И что надо лечь в угарный,/В голубой туман костра,/ Если тошен луч фонарный/На скользоте топора (То и ЭТО); И уходишь так жадно/В лиловатость отсветов/С высей бледно-безбрежных На две цепи букетов/ Возле плит белоснежных (Тоска белого камня). В последних примерах образный

[11] Ср.: "Анненский закрепляет в стихах мыслительный процесс... Это внутренняя речь, сама себя перебивающая, со всеми интонациями и устойчивыми сочетаниями разговорной речи... Анненский говорит не с воображаемым читателем, а с собой. Каждый, кто наблюдал человека, говорящего с самим собой, знает, как сбивчива и неровна такая речь" (Кушнер, 1981, с.202).

эллипс затемняет смысл и характер логико-грамматического сопряжения слов[12]. (Построения подобного типа отмечались и в текстах Фета.)

Выделим **прием компрессии смысла**, о котором говорилось при анализе фрагментов идиостиля Фета. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение "Август":

Еще горят лучи под сводами дорог,
Нс там, между ветвей, все глуше и немее:
Так улыбается бледнеющий игрок,
Ударов жребия считать уже не смея.

Уж день за сторами. С туманом по земле
Влекуться медленно унылые призывы...
А с ним все душный пир, дробится в хрустале
Еще вчерашний блеск, и только астры живы...

Иль это – шествие белеет сквозь листы?
И там огни дрожат под матовой короной,
Дрожат и говорят: "А ты? Когда же ты?"
На медном языке истомы похоронной...

Игру ли кончили, гробница ль уплыла,
Но проясняются на сердце впечатленья;
О, как я понял вас: и вкрадчивость тепла,
И роскошь цветников, где проступает тленье...

Уже первая строчка вводит тему вечера, которая становится основным мотивом, развиваемым в символическом ключе, определяющем ведущую минорную тональность текста[13] (тема неудачливого игрока, ту-

---

[12] Ср.: "Переразложение лексико-семантических единств и размытость привычных синтаксических связей, характерные для данного произведения (анализируется "Серебряный полдень". – *Е.Н.*), приводят к свободе комбинаций экспрессивных средств, к подвижности и осложненности как парадигматических, так и синтагматических отношений" (Семенова, 1981, с. 105).

[13] "Смысловая перспектива текста отчасти зависит от того, представлен ли в нем тот или иной традиционный образ или нет.

ман, унылые призывы...). Существенно то, что тема вечера рисуется как равнозначная теме похорон: белые пятна, просматриваемые сквозь листву деревьев, образующих "своды дорог", могут быть бликами закатного солнца, но могут обозначать и мелькание белых одежд и покровов похоронного шествия (см. третью строфу). Тема приближения осени, заявленная в заглавии (Август), перерастает в тему вечера природы и человека. Здесь невольно напрашивается сопоставление с образным строем великого, по определению Л. Гинзбург, стихотворения Е. Баратынского "Осень". Развернутые периоды стихотворения Баратынского раздельно развивают темы природы и человека; сжатость же изложения некоторых общих сопоставлений в стихотворении Анненского объясняется прежде всего приемом компрессии смысла, основанным на взаимоналожении различных тем, данных в едином образном сплаве.

Видимо, прав исследователь, полагая, что "между многоплановой, собственно символической художественной речью и речью одноплановой, основанной на употреблении слов в их прямом смысле, стоит форма двупланового или аллегорического иносказания"(Федоров, 1984, с. 136). А. Федоров также полагает, что явно аллегорические произведения Анненского характерны для раннего периода творчества поэта, в то время, как в "Кипарисовом ларце" и в стихах, опубликованных посмертно, Анненский уже не прибегал к этому виду иносказания, и построение стихов отличается у него, как правило, большей смысловой насыщенностью, еще большей сложностью и глубиной намеков" (Там же, с. 138). Соглашаясь с основной мыслью исследователя, хотелось

Образы, освещенные длительной традицией, сами по себе, без всяких дополнительных средств, становятся указателями того, что текст имеет иносказательный характер" (Кожевникова, 1986, с. 70).

бы, однако, сохранить представление о наличии аллегории (разумеется, усложненного типа) и в позднем периоде творчества поэта, поскольку признак аллегоричности связан прежде всего с "картинностью", "сценичностью" изображения; сложность же "намеков" вызывается соединением в единый образный блок нескольких способов художественного преобразования. Рассмотрим с этой точки зрения структуру двух лирических произведений, объединяющим признаком которых выступает аллегоричность их содержания. В стихотворении "Одуванчики" (которое написано, между прочим, в поздний период творчества) аллегория прозрачна: она возникает из композиционного притивопоставления реальной (или могущей таковой быть) картины и умозаключения лирического героя философско-символического содержания: Захлопоталась девочка/В зеленом кушаке,/Два желтые обсевочка/Сажая на песке./Не держатся и нá-поди:/Песок ли им не рад?.. Коль неприятны ямы им,/Мы стебельки им прочь... Мохнатые, шафранные/Звездинки из цветов.../Ну вот, моя желанная,/И садик твой готов./Отпрыгаются ноженьки,/Весь высыплется смех,/ А ночь придет – у боженьки/ Постельки есть для всех.../ Заснешь ты, ангел-девочка,/В пуху на локотке.../ А желтых два обсевочка/Распластаны в песке.

Для образной структуры стихотворения "Смычок и струны" показателен прием олицетворения смычка и скрипичных струн, но олицетворения, при котором предмет становится выразителем чувств и переживаний человека. Отметим, предваряя дальнешее описание, что в приеме олицетворения у Анненского природа не отражает зеркально мироощущения человека, как в произведениях Пастернака и отчасти Фета, а выступает вместо человека, даже в противопоставлении человеку его же чувств и переживаний. Так появляется возможность образной трансформации олицетворения в аллегорию,

формирующуюся на "площади" олицетворения. Возникает усложненная аллегория, раскрывающая тему "струн души" как основы взаимопонимания двух любящих (открывших для себя другого). При этом приемы олицетворения и аллегории не подавляют друг друга, сохраняя четкий зрительный рисунок текста.

Стихотворение начинается с монолога олицетворенного смычка, прерываемого комментарием "повествователя", вводящего соответствующие ремарки, а также передающего речь скрипки. Названный способ фиксации "разговора" олицетворенных деталей скрипки не мешает развитию олицетворения, но, казалось бы, препятствует возникновению аллегории. Однако ситуация, излагаемая в стихотворении, несет в себе такую убедительную аналогию с некоторыми коллизиями жизни человека, что неизбежно возникает параллельное сопоставление внешнего содержания с его глубинной основой – формируется аллегория особого типа, где последовательное развитие второго плана нарушается: голос "повествователя" звучит не только "за кадром", но и участвует в развитии сюжета. Кроме того и само содержание, окрашенное эмоционально-личной экспрессией, с трудом поддается необходимому для аллегории уровню типизации. Так вырисовывается тип аллегории, воспринимаемой в авторском контексте.

Следует выделить и прием остранения (см. стихотворение "Маки в полдень"). В стихотворении "Зимнее небо" лирический герой описывает ночное небо так, будто впервые его увидел: Талый снег налетал и слетал,/Разгораясь, румянилися щеки./*Я не думал,* что месяц так мал/И что тучи так дымно-далеки... *Я не думал,* что месяц красив,/Так красив и тревожен на небе.

Прием остранения может накладываться на другие художественные средства, выступая вместе с ними и

формируя усложненность образной структуры текста. Так, олицетворенный смычок (Смычок и струны) при раскрытии футляра скрипки (это действие прямо не называется, а угадывается из содержания стихотворения и завершающей его перифразы: И струны пели.../ Лишь солнце их нашло без сил/На черном бархате постели) воспринимает внешний мир остраненно: Какой тяжелый, темный бред!/Как эти выси мутно-лунны!/ Касаться скрипки столько лет/И не узнать при свете струны!/Кому ж нас надо? *Кто зажег/Два желтых лика, два унылых...* '(затем оказывается, что имеются ввиду, скорее всего, свечи).

Можно назвать и некоторые композиционные особенности, связанные с ведущими стилистическими характеристиками системы – стремление затруднить, скрыть на время ясную логическую связь образа и денотата, это – препозиция перифразы по отношению к перифразируемому объекту, расположенному после своего образного эквивалента. Так, в стихотворении "Дальние руки" образно-смысловое содержание фрагмента текста, включающего перифразу (Я розовых, узких жемчужин/Губами узнал холодок), поддержано уже следующими строками: О сестры, о нежные десять,/Две ласково дружных семьи. Затем следует прямое указание на денотат перифрастического выражения: *Мои вы, о дальние руки...* (напомним и заглавие стихотворения, предваряющее перифразу). Однако, и в данном казалось бы абсолютно ясном случае, соотнесенность перифразы и названного денотата непрямая: перифраза касается не рук, а пальцев рук. Кроме того, и это наиболее показательно для стилистической организации стихотворных текстов Анненского, эти ясные по смысловому и образному наполнению строки окружены пунктиром неясных, неопределенных с точки зрения их денотативной отнесенности образов.

Неясно уже начало стихотворения: Зажим был так сладостно сужен,/Что пурпур дремоты поблек... Остается непонятным образ *пурпура дремоты*. При ясности общей денотативной связи, неясна образная и смысловая наполненность перифразы той же денотативной соотнесенности: *Вы* (руки)*гейши фонарных свечений...* Не будем дальше перечислять неясности, формирующие общий стилистический рисунок текста, при котором основной образный и эмоциональный стержень перебивается "пунктиром" непроясненностей, и перейдем к следующим примерам: В камине вьется золотая/Змея, змеей перевитая,/Гляжу в огонь – работать лень.../А сердцу снится тень иная,/И сердце плачет, вспоминая./Сейчас последние, светлей/Златисто-розовых углей,/Падут минутные строенья:/С могил далеких и полей/И из серебряных аллей/Услышу мрака дуновенье... (Падение лилий). В данном случае общий смысл перифразы, поддержанный лексическим окружением (см. упоминание о камине и огне), вполне ясен, но прямое соотнесение с денотатом происходит в контекстном отдалении (Сейчас последние, светлей Златисто-розовых углей...). Сложность логико-смыслового прочтения стихотворения не снимается: на основе предыдущего содержания возникает новая перифраза, вбирающая в себя многозначность (денотативную неопределенность) предшествующих образных линий. *Падут минутные строенья* – о чем это? о догорающих в камине дровах? о воспоминаниях сердца – светлых тенях? Представляется, что текст поддерживает сразу две интерпретации. Тема прогоревших дров: В постель скорее!/Там теплей. Тема призрачных воспоминаний: С могил далеких и полей/И из серебряных аллей/Услышу мрака дуновенье... В постель скорее! Там теплей. Как видим, тема холода (или нервной дрожи?) объединяет эти мотивы.

Завершая общий обзор художественных средств, формирующих стилистический почерк поэта, укажем на прием, объединяющий в себе многие способы художественного словопреобразования, который условно назовем приемом недоговоренности. На суть стилистического эффекта, связанного с этим типом ассоциативной организации текста, обратил внимание Б.А. Ларин, назвавший один из видов его – "невообразимости". Анализируя в качестве примера стихотворение "Дымы" (Зимний поезд), исследователь пишет: «Я взял примером наиболее пластическое, "картинное" стихотворение. И каждый стих в нем запрещает наглядность, ведет к представлениям зыбким, ускользающим и эмоционально-абстрактным» (Ларин, 1923, с. 150–151). Отметим, что денотативная основа многих, если не всех, фигуральностей данного стихотворения проясняется подзаголовком (Зимний поезд), отсутствие которого в последующих изданиях увеличивает количество "невообразимостей". В таком направлении работы над заглавием можно усмотреть стремление поэта к более существенной "зашифровке" исходного ассоциативного импульса.

Мы, в свою очередь, назовем, вероятно, еще более "картинное" стихотворение – "Квадратные окошки" и проанализируем его.

Данное стихотворение представляет собой диалог-воспоминание. Однако основной вопрос – с кем беседует лирический герой – не может получить однозначного ответа. Сопоставим: За чахлыми горошками,/За мертвой резедой/Квадратными окошками/Беседую с луной. Но затем: Молчи, воспоминание,/О грудь моя, не ной!/Она была желаннее/Мне тайной и луной. Так смыкаются в неоднозначном прочтении темы луны и думы-воспоминания. Главная сюжетная линия данного стихотворения – мотив невыраженной любви – также проявляется через косвенные детали: Ты помнишь сребролистую/Из мальвовых полос,/

Как ты чадру душистую/Не смел ей снять с волос?/И как тоской измученный,/Так и не знал потом –/Узлом ли были скручены/Они или жгутом? Наиболее скрыта линия лирического героя: сопоставление деталей на пространстве всего стихотворения выявляет нигде прямо не названный мотив монашеского затворничества. Обратим внимание на лексический ряд, связанный с религиозной темой: Смиренно дума-странница/Сложила два крыла,/Но не мольбой туманится/Покой ее чела; За чару ж сребролистую/Тюльпанов на фате/Я сто обеден выстою,/Я изнурюсь в посте!; Она на волнах ладана/Над куколем твоим. Представление лирического героя как монаха, старающегося побороть грешные мысли (И как тоской измученный, Так и не знал потом – Узлом ли были скручены Они или жгутом?), объясняет смысл стихотворения, повествующего о дьявольском искушении: Так страстно не разгадана,/В чадре живой, как дым,/Она на волнах ладана/*Над куколем твоим.*/Она. . . Да только с рожками,/С трясучей бородой –/За чахлыми горошками,/За мертвой резедой. . . Невнимание исследователей к теме монашества[14], а также отсутствие проекции темы стихотворения на принципы раскрытия любовных мотивов в лирике поэта приводят к неточностям в трактовке образного содержания данного стихотворения (что косвенно подтверждает необходимость осторожной дешифровки "скрытых" тем в идиостилях данного типа). Назовем в качестве примера существенно разделенные во времени, суждения, касающиеся этого стихотворения: «Но едва ли не самым страшным грехом поэта был соблазн смерти, ибо она являлась ему в таком

[14] Показательно, что даже в Комментариях к изданию Сборника (1987) слово *куколь* разъясняется как "накидка, колпак, пришитый к верху одежды". Между тем толковые словари современного русского языка, включая большой академический, отмечают в этом слове значение: "монашеский головной убор в виде капюшона".

реальном виде, что поэт помнит ее "тонкую кисейную чадру, которую он не смел ей снять с волос. . .» (Булдеев, 1912, с. 205). И другое высказывание: «В "Квадратных окошках" попытка возрождения любви влечет за собой активизацию состоящей из предметов мещанского обихода границы, которая разделяет персонажей. Развитие темы завершается гротеском – трансфигурацией женского образа в инфернально-мужской: . . . – Она. . . да только с рожками, С трясучей бородой – За чахлыми горошками, за мертвой резедой. . .» (Смирнов, 1977, с. 74–75). Думается, что в данном случае точнее говорить не о гротеске, а о логически последовательном завершении темы "недозволенной", грешной любви. Еще раз подчеркнем, что сама логичность развития образного сюжета должна быть "разгадана", выведена на поверхность.

В соответствии с принятым планом исследования, в ряду других языковых приемов, характеризующих идиостиль, рассмотрим специфику олицетворения как тропа, функциональное назначение которого определяется и типологической структурой художественного целого.

Олицетворение (Анненский и Пастернак)

"Сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром – это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение образа" (Гинзбург, 1974, с. 348). Как видим, Л. Гинзбург указывает на общие свойства идиостиля, предопределяющие значимость для него приема олицетворения (как и для предшественника Анненского – Фета), мы же обратимся к наблюдениям, конкретизирующим представления о "структуре образа" в идиостиле.

Характерные для поэта признаки олицетворения связа-

ны со стремлением рассмотреть как бы со стороны индивидуально неповторимое, глубоко личное переживание или ситуацию. Это общий принцип, на основании которого целесообразно исследовать художественную ткань произведения, содержащего данный прием. Другими словами, олицетворение в творчестве Анненского может употребляться для завуалирования исповедальных (и — шире — лирических) мотивов, т.е. входить в круг стилистических доминант, определяющих специфику художественного почерка. Говоря о типологических признаках идиостиля, мы уже назвали пример "перенесения" на природу сокровенных чувств лирического героя (упоминалось стихотворение "Стансы ночи"). Приведем еще один пример: Позабудь соловья на душистых цветах,/Только *утро* любви не забудь!/Да ожившей земли в неоживших листах /Ярко-черную грудь!/Меж лохмотьев рубашки своей снеговой/Только раз и желала она,/—/Только раз напоил ее март огневой,/Да пьянее вина!/Только раз оторвать от разбухшей земли/Не могли мы завистливых глаз,/Только раз мы холодные руки сплели/И, дрожа, поскорее из сада ушли.../Только раз... в этот раз... (В марте) (выделено в тексте).

Данное стихотворение можно рассматривать в ряду экспериментально-демонстративных примеров, раскрывающих сущность приемов, формирующих стилистическое ядро художественной системы: конкретная лирическая ситуация "передается" природе, затем — повторяется применительно к людям. В большинстве случаев такая "подсказка" отсутствует, но сам прием "передачи" олицетворенной природе чувств и состояний человека используется достаточно широко и во многом усложняет ассоциативно-смысловую структуру стихотворений. Так, видимо, по этой модели организован образный строй стихотворений с повторяющимся словом в заглавиях: Тоска белого камня; Тоска медленных капель; Тоска отшумев-

шей грозы; Тоска маятника, где чувства и состояния лирического героя передаются окружающей его среде или разделяются с ней.

Образное содержание произведений, включающих названную модель олицетворения, может быть очень сложным. Таково стихотворение "Ледяная тюрьма", где, по правилам стилистики Анненского, овеществлена "мечта весны" как воспоминание поэта о прошедшей весне (Мечта весны, *когда-то голубая*, Твоей тюрьмой горящей я смущен)[15] и одновременно олицетворено"отторженное" от весны свойство, связанное с "чарами весны", которые неизбежно будут разрушены и станут *тлен Раскованным и громозвучным волнам.* Между чистотой зимнего льда и чарами весны, заключенными в ледяной тюрьме, находится период "умирания" льда и снега, нарушающий равновесие в природе и красоту. Примерно в таком смысловом ключе понимается образное содержание названного стихотворения и некоторых других, посвященных этой же теме (см., например, "Черная весна", а также отчасти "Дочь Иаира").

С учетом названного вида олицетворения, "опредмечивающего", делающего независимым от человека его пристрастия и духовные потребности, может быть интерпретировано и стихотворение "Сиреневая мгла": Наша улица снегами залегла,/По снегам бежит сиреневая мгла./Мимоходом только глянула в окно,/И я понял, что люблю ее давно./Я молил ее, сиреневую мглу:/"Погости-побудь со мной в моем углу,/Не мою тоску ты давнюю развей,/Поделись со мной, желанная, своей!"Но лишь издали услышал я в ответ:/"Если любишь, так и сам отыщешь след./ Где над омутом синеет тонкий лед,/Там часочек погощу я,

---

[15] Ср.: мечта – . . . создание, содержание воображения; то, что кто-н. себе представляет (Словарь, 1957, с. 572).

кончив лёт,/А у печки-то никто нас не видал. . ./Только те мои, кто волен да удал". Образный строй данного стихотворения предположительно трактуется как выражение пристрастия поэта к зимнему пейзажу, связанному с метелью, проносящейся мимо и растворяющейся в недосягаемой для поэта дали (Обратим внимание на то, что данное произведение включено в трилистник "Сумеречный" и в Сборнике, 1987, и в Сборнике, 1959). Ср. похожую пейзажную зарисовку с "открытым" смыслом: Но люблю ослабелый/От заоблачных нег –/То сверкающе белый,/То *сиреневый снег*. . ./И особенно талый,/Когда, выси открыв,/Он ложится усталый/На скользящий обрыв. . . (Снег)[16].

Отметим еще одно характерное свойство поэтики Анненского, связанное с приемом олицетворения – "раздвоение" чувств лирического героя на "свои" и "отданные" его оппоненту – природе.Так создается основа для "диалога". На диалоге построен сюжет "Сиреневой мглы", характерен он и для стихотворения "Который?"

Когда на бессонное ложе
Рассыплются бреда цветы,
Какая отвага, о Боже,
Какие победы мечты!..

Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я!

---

[16] Ср. иную интерпретацию данного стихотворения: "Немногочиленные любовные стихотворения Анненского принадлежат к шедеврам русской лирики ("Сиреневая мгла", "В марте", "О нет, не стан!", "Невозможно" и др.)" (Гречишкин, 1983, с. 473). Думается, что наличие глагола "любить" еще не гарантирует разгадки тематического и образного содержания "трудных"стихов. Необходим ключ к прочтению, определяемый общими признаками стилистики художественной системы.

Там все, что на сердце годами
Пугливо таил я от всех,
Рассыплется ярко звездами,
Прорвется, как дерзостный смех...

Там в дымных топазах запястий
Так тихо мне Ночь говорит;
Нездешней мучительной страсти
Огнем она черным горит...

Но я... безучастен пред нею
И нем, и недвижим лежу...
. . . .
На сердце ее я, бледнея,
За розовой раной слежу,

За розовой раной тумана,
И пьяный от призраков взор
Читает там дерзость обмана
И сдавшейся мысли позор.

. . . .
О царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты *я*.

В композиционной структуре данного стихотворения отчетливо выделяются три части. 1. Первые три строфы посвящены активному выражению лирическим героем своих затаенных чувств во время томительной бессонницы. 2. Три последующих строфы противопоставлены первым тем, что в них олицетворенная Ночь берет на себя сокровенные чувства лирического героя. Она выступает как своеобразный экран, на котором лирический герой отраженно видит свои чувства, противоположные тем, которые он испытывал как бы активно. Сопоставим: *Какая отвага – дерзость обмана*; *Какие победы мечты – сдавшейся мысли позор*; *Там все, что на сердце годами Пугливо таил я от всех, Рассыплется ярко звездами, Прорвется, как дерзостный смех – Так тихо мне Ночь говорит*; *Нездешней мучительной страсти Огнем она черным*

горит; В какую волшебную сказку Вольется свободное я! – И пьяный от призраков взор Читает там дерзость обмана И сдавшейся мысли позор...

Так с помощью перенесения на Ночь одного из своих душевных состояний лирический герой раскрывает еще одну сторону своего внутреннего мира. 3. Единство противоположностей состояния одной и той же души подчеркивается в заключительной части стихотворения, отделенной от остальных строф "строчным рядом отточий" (Шварцкопф 1988,с. 66)[17]. Но в данном стихотворении "многоточие" употреблено не только для отделения последней, подводящей содержательный итог стихотворения,строфы; этот графический знак применен и для создания интервала между стихами одной и той же строфы (при сохранении всех остальных показателей единства четверостишия), поскольку первых два стиха пятой строфы поддерживают "независимую" позицию лирического героя по отношению к переживаниям Ночи: (Но я... Безучастен пред нею/И нем, и недвижим лежу...), а вторые – напротив, вновь вводят тему личного переживания (см. ... *бледнея*), переходящую и в следующую, шестую строфу. Этот же образный "рубеж" подчеркивается и "простым" многоточием, с помощью которого берется в скобки тема "отмежевания" лирического героя от собственных ощущений (Но я... Безучастен пред нею/И нем, и недвижим лежу...). Такие дополнительные приемы, связанные с характером олицетворения, ориентированного на передачу личных чувств человека, могут свидетельствовать о типе идиостиля нефилологического, словесно-денотативного типа (Некрасова. 1986, с. 81–190), для которого не характерна "словесная игра" (см., например, показательное отсутствие "обыгрывания" семантики слова "бледнея", приме-

-----

[17] Там же используется и обозначение – "многоточие", где кавычки возвращают термину его первичный смысл.

нительно к цветовой характеристике зари и одновременно к передаче внутреннего состояния человека. Это замечание вызвано мысленной проекцией на прием олицетворения в художественной системе Пастернака, принадлежащей, по нашему представлению, к иному типологическому классу).

Образная характеристика олицетворенной ночи также может быть раскрыта с помощью обращения к способам передачи некоторых мотивов, проходящих через многие лирические тексты. Так, конкретная деталь, формирующая олицетворенное представление о ночи (*в дымных топазах запястий*) [18], не поддержанная образной структурой данного текста (можно назвать только лексико-тематическую связь слов *дымный – туман*, не развитую в тексте), легко обнаруживается в других произведениях (Ср.: Но изумрудами запястий залитая,/Меня волнует дев мучительная стая; На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья/Браслетов золотых звучали мерно звенья. . . ; Вихри мутного ненастья/Тайну белую хранят. . ./Колокольчики запястья/То умолкнут, то звенят). Как видим, тема *запястий* устойчиво соотносится с любовным мотивом. Мотив ночи сопрягается в лирике поэта с темой рук и не в образном, а в собственно тематическом плане: Зажим был так сладостно сужен,/Что пурпур дремоты поблек,–/Я розовых, узких жемчужин/Губами узнал холодок./О сестры, о нежные десять,/Две ласково дружных семьи,/Вас *пологом ночи* завесить/Так рады желанья мои. . . (Дальние руки). Может быть, уместно напомнить, что и

---

[18] Применительно к "запястьям" ночи можно говорить о "провисающей детали" как приеме, формирующем олицетворение указанием на предметные характеристики объекта описания, которыми он в действительности не обладает и функциональное назначение которых – не переназывать денотат (прием метафоры), а расширять его контуры ориентацией на внешний облик живого существа (прием олицетворения).

стихотворение, посвященное О.П. Хмара – Барщевской, называется "Стансы ночи". Обращает внимание и определение страсти, применительно к переживаниям Ночи, как мучительной (Напомним рассуждение о "Мучительных сонетах").

Итак, детали описания, олицетворяющие Ночь, не столько рисуют ее конкретный облик, сколько содержат указания на устойчивые по содержанию и по образному выражению мотивы, зашифрованные поэтом по правилам стилистики данной художественной системы. Эти мотивы составляют часть переживаний лирического героя, "переданные" им природному явлению, обозначающему одновременно и время, когда эти переживания обостряются (тема бессонницы и галлюцинаций), и экран, с помощью которого одни чувства и настроения противопоставляются другим.

Мы описали коллизию конкретного стихотворения, где развивается "диалог", так как в этом случае наглядно виден сам прием передачи диалектики души через ряд последовательно названных и противопоставленных состояний человека.

В идиостиле Б. Пастернака, который мы относим к иному, чем идиостиль Анненского, типологическому классу художественных систем, олицетворение природы как способ передачи чувств человека может выражаться на "площади" одного и того же слова или синтаксического блока. Образный рисунок олицетворения создается переосмыслением (буквальным прочтением) языкового фразеологизма, общеязыковой метафоры или тематическим подбором слов таким образом, что возникающая при этом словесная ассоциативность не только формирует олицетворение как художественный способ передачи пейзажа или какой-либо жизненной коллизии, но и рисует (прямо или отраженно) внутренние переживания лирического героя.

Обратимся к текстам Пастернака и рассмотрим фрагменты двух стихотворений, входящих в цикл "Романовка". Основное образное содержание стихотворений "Душная ночь" и "Еще более душный рассвет" – передать ощущение тоски в бессонницу, вызванное как внутренним состоянием лирического героя, жаждущего скорейшей встречи и воспринимающего ночь как причину разлуки, так и одновременно на том же языковом пространстве описать внешнюю среду как сопричастную душевным мукам лирического героя. Перед нами вырисовывается внешне похожая на идиостили Анненского и Фета структура олицетворения: перенесение на природу внутреннего мира человека. Однако в идиостиле Пастернака нет деления чувств на "отданные" внешней среде и "свои", а есть одновременная передача и восприятия фрагмента природы, и чувств человека. Это достигается тем, что развиваемый на основе метафорического обозначения деталей внешнего мира образный мотив использует чисто словесные ассоциации, дополнительно формирующие тему, связанную с чувственными переживаниями[19].

Накрапывало, – но не гнулись
И травы в грозовом мешке,
Лишь пыль *глотала* дождь *в пилюлях*,
Железо в тихом *порошке*.

Селенье не ждало *целенья*,
Был мак, *как обморок*, глубок,
И рожь *горела в воспаленьи*,
И *в лихорадке бредил* Бог.

В осиротелой и *бессонной*,
Сырой, всемирной широте

[19] ". . . Пастернак попытался оживить яркость образного языка в поэзии. Он нарушил обычное соотношение двух смыслов в метафоре и заставил жить самостоятельной жизнью переносное значение, возвысив его над прямым. Переносное и прямое значение в образе у него как бы меняются местами" (Лихачев, 1985, с. 10).

С постов спасались бегством *стоны*,
Но вихрь, зарывшись, коротел.

За ними в бегстве *слепли* следом
Косые капли. У плетня
Меж мокрых веток с ветром *бледным*
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней – не замечен,

Заметят – некуда назад:
Навек, навек заговорят.

Обратим внимание на то, как из зрительно достоверной зарисовки (уподобление смоченных накрапывающим дождем комков пыли пилюлям) вырастает словесная тема болезни (см. курсив в тексте), все дальше отходящая от характеристики собственно пейзажа и подготавливающая тему лирического героя как непосредственного наблюдателя болезненного состояния природы душной предгрозовой ночью. Так формируется мотив душевного состояния человека через восприятие им олицетворенного пейзажа[20].

Дополнительный анализ связанных с олицетворением преобразований вскрывает и зрительно-наглядную основу представленной таким образом картины природы, скрытой рядом ассоциаций, направленных прежде всего на развитие заданной словесной темы. Если в "нефилологическом" идиостиле Анненского зрительная наглядность даже

[20] Ср. анализ данного стихотворения, не учитывающий ведущей и конструктивной роли тематического ряда: «"Лишь пыль глотала дождь в пилюлях". Это очень оригинальная и меткая метафора, которая, однако, тут же вызывает слишком отдаленную и "домашнюю" ассоциацию с тем, что принимают в "пилюлях", и дальше следует: "Железо в тихом порошке" (возникает далековатое сопряжение...)» – (Поспелов, 1976, с. 137.).

без опоры на конкретно названное слово является одним из основных конструктивных признаков образной картины, то в художественной системе Пастернака зрительный образ необходимо восстанавливать, освобождать от словесно-ассоциативных связей, сосредоточивающих внимание на собственно языковых сближениях образов. Итак, рассмотрим некоторые образные мотивы, касающиеся пейзажного плана.

Тема ночи вводится заглавием (Душная ночь) и поддерживается, хотя неявно, некоторыми словесными характеристиками: *селенье не ждало целенья* (может быть, это намек на спящее село с потушенными окнами); *мак, как обморок, глубок* (тема интенсивности черного цвета сердцевины мака? Или здесь наличествует словесно-ассоциативная метонимия, строящаяся на основе устойчивой сочетаемости слов? Ср. возможный ассоциативный ход: мак – дурман – обморок – глубокий обморок – глубокая ночь – глубокий сон – мак глубок, как сон, как ночь, как обморок[21]; бессонная широта.

Более четко обозначено состояние природы перед грозой: напряженное затишье (*не гнулись и травы в грозовом мешке*; *был мак, как обморок, глубок* – тема неподвижности), прерываемое порывами ветра (*но вихрь, зарывшись, коротел*; *в бегстве слепли следом косые капли*) и связанного с ним шума (*с постов спасались бегством стоны*; *шел спор*; *говорящий сад*; *за речью кустов и ставней*; *заговорят*), а также раскатами грома (и *в лихорадке бредил бог*). Следует назвать и тему духоты как основы ведущих словесных ассоциаций текста (см. заглавие), тему пыли (*пыль глота-*

[21] Ср. показательную опечатку: «Был мрак, как обморок, глубок", где замена слова нарушает хотя сложную, но последовательную связь слов, объединенных мотивом болезни, "проявляя" наглядно-зрительную картину пейзажа» (см.: Поспелов, 1976, с. 137).

ла дождь в пилюлях, железо в тихом порошке), формирующих представление о летнем зное, засухе как болезни (*рожь горела в воспаленьи*). Итак, обнаруживается картина летней душной ночи в период засухи, когда ожидаемая и близкая гроза проходит стороной. Но данная пейзажная зарисовка скрыта за рядом словесных ассоциаций, развивающих тему болезни как состояния одушевленной природы и одновременно – настроения лирического героя. Происходит "накладывание" словесной ассоциативности на зрительно наглядный образ, который тем самым отходит на второй план, но сохраняет свою роль в качестве фона развития тематических линий, более четкого в одних случаях и теряющего конкретность зрительного представления в других.

Проанализированное стихотворение можно рассматривать как экспозицию следующего за ним (на что прямо указывает соположение заглавий: Душная ночь – Еще более душный рассвет). Второе стихотворение посвящено теме тоскливого ожидания окончания ночи как источника разлуки с любимой. Этот мотив также выражается рядом чисто словесных ассоциативных линий. Здесь следует прежде всего назвать использование семантических нюансов прилагательного "серый" в его прямом (цветовом) и переносном, имеющем узкий круг сочетаемости, значениях: "ничем не примечательный..." Подчеркнем также прямо не названную коллористическую характеристику через указание на арестантов и рекрутов, носивших серые шинели, серое одеяние. Тема серого цвета присутствует также и в определении *пыльный* (отзвук молотьбы) .., *пыльный* (рынок). Здесь мы опять встречаемся с принципом взаимодействия словесных и зрительно-наглядных ассоциаций, в совокупности создающих образный рисунок словесно-ассоциативного стиля Б. Пастернака.

Параллельно объемной теме серого, одновременно

характеризующей пейзаж и настроение лирического героя, развивается в том же словесном ключе тема медлительности происходящего как отражение мотива мучительности ожидания: Налегке/Шли пыльным рынком тучи,/ Тоску на рыночном лотке,/Боюсь, мою *баюча*... Но моросило, и, *топчась*,/Шли пыльным рынком тучи,/Как рекруты, за хутор, поутру,/*Брели не час, не век*..."

Примеров, подобных приведенным, в идиостиле Пастернака чрезвычайно много, поскольку использование (обыгрывание) языковых штампов, оживление их образного смысла составляет одну из черт его стилистического почерка.

Следует отметить, что в литературоведении имена Анненского и Пастернака скорее сополагаются, чем противопоставляются: "...почти в каждом крупном русском поэте XX века жил и влиял на качество жизни и мысли его стих, тишайший, глубинный мир Иннокентия Анненского, знак его стиха оставлен и на поэзии Ахматовой и Пастернака. Он сумел утвердить свой стих в будущем, предугадал формы лирического бытия – по влиянию на весь путь нашей поэзии, создание лирического характера народа его можно поставить только с одним из его современников – Александром Блоком" (Цыбин, 1981, с. 14). Ср. еще: «...А. Урбан отмечает, что Анненский "оказался необходимым поэтом", видя связь с ним в творчестве многих лириков – от Ахматовой, Маяковского, Пастернака до наших сегодняшних современников, таких, как А. Тарковский, А. Кушнер, Ю. Мориц и др.» (Федоров, 1984, с. 73). Как видим, общефилологические параметры строятся более широко, чем лингвостилистические потому, что они устанавливаются по отдельным совпадениям в манере художественного письма и прежде всего потому, что в их основу кладется сходство более широких, чем собственно языковые, признаков. Действительно, противопоставляя идиостили Анненского и Пастернака по

принципам построения словесно-ассоциативного каркаса текста, нельзя отказаться и от общефилологической основы их сопоставления. В нашем случае это характер олицетворения в идиостилях названных поэтов, при котором природа выступает фиксатором чувств и наблюдений человека. Сопоставим: Но забыто прошлое давно,/Шумен сад, а камень бел и гулок,/*И глядит раскрытое окно*,/Как трава одела закоулок (Анненский. Старая шарманка); Холодным утром солнце в дымке/Стоит столбом огня в дыму./Я тоже, как на скверном снимке,/Совсем неотличим ему./Пока оно из мглы не выйдет,/Блеснув за прудом на лугу,/*Меня деревья плохо видят*/На отдаленном берегу (Пастернак. Заморозки). На основе этой общности и возможно исследование специфики олицетворения, обусловленной принадлежностью данных идиостилей к различным типологическим классам. Типологическая противопоставленность во многом похожих принципов художественного использования тропов дает основание к собственно языковым наблюдениям над структурой анализируемого приема. К изысканию такой возможности и сводится в конечном счете смысл лингвостилистической типологии стихотворных текстов.

Вернемся к идиостилю И. Анненского. Стремление скрыть глубоко личное выдвигает на первый план обобщенную, как бы общечеловеческую ситуацию. Отсюда прием наложения на олицетворение аллегоричности, придающей некоторым произведениям поэта яркую и четкую наглядность.

Совмещение в одном стиле приемов, связанных с "размыванием" контуров объекта описания, и приемов, основанных на зрительной конкретности языкового изображения, станет также характерной чертой поэтического почерка А. Блока. Но если у последнего эти приемы "разведены" по различным произведениям и даже томам лирики (см.: Некрасова, 1980, с. 98–121), то у

Анненского они объединяются общим принципом "разъединения" и противопоставления "частей" одного и того же целого. Это может быть выделение и опредмечивание конкретного чувства человека (см.: "Моя Тоска") или олицетворенной природы (см.: "Ледяная тюрьма"), вступающих в диалог (или "беседу") с лирическим героем, или представление в ролях тех или иных противоречивых и сложных жизненных колизий или душевных переживаний. В последнем случае закономерно напомнить об использовании аллегории в данном идиостиле)[22]. Ср.: "То олицетворение сил природы, то очеловечивание ее образов, которые так характерны для пейзажных (в широком смысле) стихов Анненского, может быть истолковано и как своего рода аллегория, как иносказание, говорящее о человеческих чувствах, мыслях действиях... Но то... только возможность, только намек, однако тем более многозначительный, чем менее он объяснен, раскрыт" (Федоров, 1984, С. 138). Именно в таком смысле первоначально воспринимается стихотворение "Смычок и струны". Однако присутствие личной ноты создает его специфику и объединяет с рядом других стихотворений символико-аллегорического типа. Поэтому мы не стали бы противопоставлять "Смычок и струны", "Старая шарманка" стихотворению "Стальная цикада", в котором "предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека" (Гинзбург, 1974, с. 332). Ведь и в данном стихотворении нет дублирования чувств человека (Ср.: Розно, увы! цикада,/Наши лежат пути), а есть параллелизм некоторых сопряжений:

[22] Подчеркнем глубинное сходство "извечного" приема аллегории с получающим все более широкое употребление приемом "автономизации" отдельных чувств человека. См., например, у А. Блока стихотворение "Влюбленность" (Королевна жила на высокой горе...).

жизнь человека и стальной цикады зависит от "часовщика" запускающего "механизм", но есть и различие, заключающееся в предчувствии человеком Тоски – спутника роковой болезни и неизбежного конца. Для целей нашего анализа существенно обратить внимание на перенесение на цикад некоторых чувств и переживаний лирического героя наряду со "своими" ощущениями: Жадным крылом цикады/Нетерпеливо бьют:/Счастью ль, что близко, рады,/*Муки ль* конец зовут?... Очевидно, *муки* – характеристика состояния лирического героя, а *счастье*, по-видимому, – ощущение, приписываемое цикадам и связанное, может быть, с предчувствием скорой остановки их движения. Это раздвоение чувств лирического героя существенно увидеть и выделить при построении типологической характеристики стиля.

Следует подчеркнуть, что любой художественный прием может быть объяснен с точки зрения ведущих стилистических характеристик произведения, ведь они и создаются "усилиями" многих художественных средств в их неповторимых комбинациях, связанных с выбором языковых способов реализации художественного задания текста.

Сюжет стихотворения "Ненужные строфы" состоит в описании состояния поэта перед сожжением неудавшихся стихов. Олицетворенные строфы совместно с поэтом переживают ряд напряженных минут перед вынесением окончательного решения. При этом понятно, что строфы еще надеются и ждут благополучного исхода (Как чахлая листва, пестрима увяданьем/И безнадежностью небес позлащена,/Они полны еще неясным ожиданьем...), хотя все уже предрешено (Но погребальная свеча уж зажжена – камин рестоплен) –И дети бледные Сомненья и Тревоги/Идут к нему приять пурпуровые тоги". Очевидно, что *Сомненье* относится к комплексу переживаний поэта-создателя, а *Тревога* характеризует внутрен-

нее состояние существ (олицетворенных строф), чья участь должна решиться. Так поддерживается тот образный рисунок, который связан с олицетворением (*Они полны еще неясным ожиданием, но... Огонь под розами мучительно храним... — И дети бледные... Тревоги Идут к нему приять пурпуровые тоги*), и в то же время развертывается характеристика душевного состояния поэта, оценивающего свой труд (*... не жемчужины, рожденные страданьем... Тем до рожденья их отверженным созданьям. Мне одному, увы! известна лишь цена... Но погребальная свеча уж зажжена... И дети бледные Сомненья .. идут...*). Здесь важно подчеркнуть столкновение противоположных чувств, их отнесенность к различным субъектам, их борение: *Без лиц и без речей разыгранная драма.*

Даже в тех случаях, когда поэт приписывает непосредственно природе свое восприятие, свою фантазию, он сохраняет формальную отъединенность от действий стихии, подчеркивая наличие неслияния, хотя и общности, с ней. Показательно стихотворение "Дождик", в котором метафорически описываются дождевые потоки, мгновенно преобразующие и оживляющие окружающий поэта ландшафт. Предлагая стихии смирить свои порывы, лирический герой восклицает: *О нет! Без твоих превращений,/ В одно что-нибудь застывай! /Не хочешь ли дремой осенней/Окутать кокетливо май?/ Иль сделаться Мною, быть может,/Одним из упрямых калек,/И всех уверять, что не дожит/И первый Овидиев век...* Обратим внимание на заглавную букву личного местоимения (Мною), указывающую на объемность, как бы многоаспектность, лирического *Я* в данном случае проявляющего только одну из своих сторон, что подчеркивается сопоположением данной формы с ее "заменителем": *Мною — одним из упрямых калек.* Природа сопереживает, но полностью не приемлет на себя ощущений и чувств человека.

Показательно и тематически близкое к вышеназванному стихотворение "Октябрьский миф":

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль не знаю жгут
Сердце слезы, или это
Те,которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

В стихотворении внутреннему состоянию лирического героя (мне тоскливо...) соответствует и характер олицетворения природного явления. Причем следует подчеркнуть, что тот художественный прием, который мы назвали олицетворением, структурно достаточно сложен. Здесь не просто олицетворение дождя (как, например, в "Сказке о дожде" Б. Ахмадулиной), а прежде всего метафора-загадка, основанная на слуховых, а затем и зрительных ощущениях, не реализованных в названном словесном образе (слова *дождь* нет в тексте стихотворения). Ассоциативный ход, формирующий метафору, ясен (ср. с образным строением стихотворения Ф. Тютчева "Слезы людские, о слезы людские...") – в подтексте возникает прямо не названная тема дождя и формируется олицетворение. Пластика зрительного образа наслаивается на "угаданную" денотативную основу источника шума, создавая ощущение присутствия слепого (отсюда и ведущая тональность стихотворения, составляющая его основное эмоциональное содержание – сострадание и невозможность помочь несчастному человеку). Это представление поддерживается и заглавием (Октябрьский миф). Так, намечается и прием метаморфозы (превра-

щения дождя в человека-гиганта). В данном случае *приемы метафоры* и олицетворения "повернуты" в разные стороны: метафора объясняет слуховой образ, олицетворение, используя метафоричность текста, конструирует его эмоциональный строй (тема сострадания к слепому как способ выразить состояние собственной души). Наличие пунктира метаморфозы (допущение возможности превращения дождя в человека) удерживает баланс между этими приемами, их неслиянность. Такая структурная схема олицетворения характерна для идиостиля нефилологического типа, поскольку данный прием, как мы пытались показать, развивается "самостоятельно", на "своем"лексическом материале, а точнее – вне словесного выражения, ведь слово *дождь* в тексте отсутствует.

Проблема соотношения зрительного (и – шире – чувственного) образа и его словесного выражения может рассматриваться в двух аспектах. Первый аспект – необязательность зрительной конкретизации любого словесного элемента, обозначающего реалии объективного мира. « Напрягаться к зрительному образу "памятника нерукотворного" или "огненного глагола", любого "образа", любого символа, где формы не зрительны, а фиктивны, – значит напрягаться к не-пониманию, к не-восприятию поэтического слова» (Шпет, 1922, с. 29). Однако для нас важен второй аспект названной проблемы – необходимость учитывать в лингвистическом анализе *словесно не выраженные, но зрительно* достоверные образы как реальные элементы тропеической структуры текста[23]. Отсутствие словесной выраженности,

[23] «...небезынтересно отметить, что восприятие, идущее по нескольким каналам (визуальному, чувственному, вербальному и т.п.), т.е. диффузное ассоциирование воспринимающего субъекта еще С.М. Эйзенштейн определял как "синэстезию" – способность "сводить воедино все разнообразные ощущения, привносимые из разных областей разными органами чувств"» (Телия, 1986, с. 84, сноска).

переключение на зрительно-сенсорное восприятие неназванного, но четко представляемого образа – признак идиостиля, для которого характерна завуалированность связи образа и его денотата. Так, в анализируемом примере происходит "переназывание" реального денотата – *дождь* – за пределами текста.

Итак, с помощью приема олицетворения поэт делает природу "частичным" носителем своих чуств.

А. Федоров, затрагивая проблему олицетворения в творчестве поэта, говорит о том, что в ряде случаев "образы природы" приобретают "новую смысловую емкость", превращаются "в своего рода параллели (пусть только потенциальные) к душевным состояниям, к человеческим качествам и действиям". Хотя данный исследователь и подчеркивает. что "человек и природа не отграничены друг от друга, но в то же время и неслиянны" он не усматривает "раздвоения" чуств лирического героя на "свои" и "отданные" природе (Федоров, 1984, с. 117,139). Другой исследователь отмечает: "Природа становится продолжением его мысли, его думы" (Цыбин, 1981, с. 13).

Предложенный нами подход к пониманию олицетворения у Анненского ориентирован на типологические признаки стиля, дающие возможность выявления устойчивых языковых моделей, в которых реализуются те или иные средства (тропы). Таким образом, выявляются возможности сопоставительного анализа фрагментов различных идиостилей (и разрабатывается проблема описания эволюции языковых средств поэтического языка). В то же время, исследование языковой структуры определенного тропа (в нашем случае – олицетворения) позволяет выявить и неповторимую специфику художественного почерка, связанную с характером взаимодействия исследуемого тропа с другими элементами художественной структуры произведения. Выявляется и

уточняется специфика идиостиля и в то же время создается база для новых аспектов сопоставительного анализа.

Рассмотрим с этой точки зрения контакты олицетворения у Анненского с символом, а затем сопоставим полученные представления с некоторыми приемами языкового выражения символов в поэзии А. Блока.

Олицетворение и символизация (Анненский и Блок)

О значимости для художественной системы Анненского приема символизации пишут многие исследователи: "Если же говорить о том, что составляет... самую сущность его творческого метода..., то надо прежде всего будет назвать понятие смысловой многоплановости... И это свойство, хотя и предполагает активного и понимающего читателя и на него именно рассчитано, бывает заложено в произведении самим художником... На этом свойстве основано важное для искусства вообще и в частности – для литературы, также и реалистической, понятие символа как категории, означающей возможность особой глубины смысла, обогащения его новыми оттенками в результате взаимодействия всех компонентов художественного целого, даже и совмещения разных осмыслений" (Федоров, 1984, с. 130). Эффект смысловой многоплановости, о котором говорит исследователь, в художественных системах ассоциативно-денотативного типа обычно выражается через лексический повтор слова или словосочетания.

Понятно, что языковой механизм символа также непосредственно связан с лексическим повтором слова прежде всего в одном и том же

тексте[24]. Видимо, в этом состоит вещественное (материализованное) отличие символа от метафоры, которая может реализоваться и в единичном употреблении. Языковая сущность образования символического значения хорошо показана Л. Гинзбург при анализе стихотворения Анненского "Мучительный сонет". Излагая идею индуктивного развития лирического сюжета стихотворения, исследователь отмечает, что изначально "лирическое событие прикреплено к некоторому месту. На талый снег через стекло окна падает свет лампы. Можно представить себе загородный дом... Лирическое движение "Мучительного сонета" зарождается в локализованном пространстве, в его частностях и подробностях... Первый терцет, с его подчеркнуто условным традиционным поэтическим языком, отрывается от предметного, индуктивного ряда... О д н о и т о ж е с л о в о о к а з ы в а е т с я в р а з н ы х с е м а н т и ч е с к и х р я д а х. Дымные тучи с померкшей высоты – здесь тучи еще предметны и сохраняют свое основное значение, но в следующем стихе терцета тучи уже стали метафорой: *Круженья дымных туч, в которых нет былого*... В первый раз дымные тучи стоят в одном ряду с талым снегом, стеклом, прядью волос; во второй раз – с "музыкой мечты, еще не знавшей слова..." (Гинзбург, 1981, с. 169). Однако, Л. Гинзбург противопоставляет оранизацию символического текста у Анненского и Блока. Анализируя стихотворение Блока "Мы встречались с тобой на

---

[24] Ср. анализ Б.А. Лариным стихотворения "Неживая", где исследователь говорит о "второй тональности", связанной с "чуть заметной переменой в стихах", т.е. с неполным лексическим повтором (Ларин, 1923, с. 154–155). Ср. также: "Особенно важны в организации стихотворений лексические повторы, которые выводят на поверхность сходство между двумя ситуациями" (Кожевникова, 1986, с. 122).

закате...", она отмечает, что в «нем также есть реалии – двое в лодке, церковь на косе. Есть предметы: *весло, платье, рябь, камыш.* Но все это развеществляется, попадая в один ряд с такими словами, как *закат, туман, лазурь* – знаками общесимволического кода и в то же время индивидуального, блоковского, закрепленного в ранних циклах. "Ты веслом рассекала залив..." – казалось бы, предметно, но в последней строке весло оказывается золотым. Это не только метафора (закат позолотил весло), но и символ... Другой "предмет" – платье. Но оно белое. Белый, как и золотой, имеет кодовое значение» (Гинзбург, 1981,с. 169. Выделено автором). Но, видимо, и в данном случае полезно обратить внимание на общность языкового механизма, формирующего символ: лексический повтор затрагивает именно те слова, о которых говорит исследователь. Причем, первые употребления дублирующихся слов (или словосочетаний) кажутся более конкретными, чем повторные. Сопоставим: *Ты веслом рассекала залив – И твое золотое весло*; *Я любил твое белое платье – Белый стан*; а также: *Мы встречались с тобой на закате – Мы встречались в вечернем тумане*[25].

Разбирая языковую основу символизации, необходимо коснуться понятия "кодовых значений" (Л. Гинзбург), столь характерных для поэтики А. Блока. Существует,

---

[25] Ср.: "На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм, как поэтическая школа" (Якобсон, 1976, с. 209). Как кажется, данное суждение содержит две противоречащие друг другу характеристики: первое утверждение глубоко вскрывает сущность символа (в его общефилологическом значении), подчеркивая его "неметафорическую", а "реальную" основу (слово теряет непосредственную связь с суммой значений, в нем содержащихся, и начинает обозначать нечто иное); второе же положение, вводящее понятие метафоричности, как бы возвращает символ к структуре конкретной лексемы.

видимо, прямая связь между наличием символических линий в конкретном стихотворении и склонностью автора к образованию индивидуальных символов, которые могут стать устойчивыми общехудожественными единицами. Напомним значимость в произведениях Анненского употребления контекстов со словами *лилия*, *аметист*, *запястье* (а не браслет) и некоторых других. Иными словами, часть кодовых значений становится общехудожественным достоянием, а другие функционируют только в конкретной художественной системе, использующей принципы символизации. Поэтому данное понятие не является исключительной принадлежностью определенного стиля, оно лишь указывает на отнесенность художественной системы к символическому способу выражения художественной идеи текста. На индивидуальные признаки стиля (или группы стилей) указывает как характер использования кодовых значений (индивидуальных или общехудожественных), так и их лексическое наполнение (какие слова используются в качестве кода).

Итак, мы полагаем, что языковая основа создания символа может быть описана адекватно применительно к многим и разным текстам. Однако следующий обязательный этап описания – установление признаков и приемов индивидуального стиля. Анализируя фрагменты художественной системы Анненского, мы отметили связь символизации и олицетворения, стремящегося к аллегории. Соположение этих понятий требует дополнительного разъяснения, которое будет дано ниже, поскольку некоторые исследователи их противопоставляют друг другу: «Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо "вжиться". Именно в этом состоит принципиальное отличие С. от аллегории: смысл С. не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно "вложить" в образ и затем извлечь из образа...» (Аверинцев, 1976, с. 826). Мы же полагаем,

что сопряжение символа и олицетворения, стремящегося к аллегории, – признак индивидуального стиля Анненского, поскольку только принципы сопряжения тропов (и других художественных средств) в конкретной художественной системе дают представление о своеобразии (дифференциальных признаках) использования языковых приемов, формирующих индивидуальный стиль.

В данной работе более полно (в разных срезах его образной структуры) описан идиостиль Анненского. Это следует учесть при обосновании выбора дальнейшего способа "проникновения" в закономерности использования символа в художественной ткани произведения, более показательного для идиостиля Анненского и "внешнего" для художественной системы Блока, поскольку способы "вхождения" символа в тексты Блока связаны прежде всего с принципами создания ощущения "двоемирия" (В.М. Жирмунский) как ведущей стилистической характеристики, объединяющей все способы художественного словопреобразования и направленной на формирование ощущения незаметного перетекания одного приема в другой: "В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень – наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом как способами преображения действительности и знаменования ее привычными образами иных реальностей" (Жирмунский, 1977, с. 227).

Наглядно продемонстрировать языковую и образную специфику олицетворения, употребляемого в символическом контексте в идиостиле Анненского, можно, обратившись к анализу закономерностей употребления нарицательных слов, получающих статус имен собственных. Имеется в виду прием графического выделения отдельных слов, который может быть связан с олицетворением неодушевленных предметов или с символическими сигналами в стихотворном тексте.

Прежде всего обращает внимание выделение отвлеченных понятий, придание им признака олицетворения: Лишь Ужас в белых зеркалах/Здесь молит и поет/И с поясным поклоном Страх/Нам свечи раздает (Перед панихидой). Ср. строчное употребление того же слова в тематически однородном контексте: Только мы, как сняли *в страхе* шляпы –/Так надеть их больше и не смели (Баллада). Такой способ олицетворения – достаточно распространенный прием в творчестве поэта[26]. Например: Скормить Помыканьям и Злобам/И сердце, и силы дотла –/Чтоб дочь за глазетовым гробом,/Горбатая, с зонтиком шла (Кулачишка); На службу Лести иль Мечты/Равно готовые консорты,/Назвать вас *вы*, назвать вас *ты*,/Пэон второй – пэон четвертый? (Пэон второй – пэон четвертый. Выделено в тексте.) И в данном примере то же распределение способов выражения олицетворения: отвлеченные понятия в абстрактном употреблении пишутся с прописной буквы, те же понятия или другие, не менее отвлеченные, но волею автора получающие конкретизирующий их контекст (*пэон второй – пэон четвертый*) графически не выделяются.

Графически выделенные слова отвлеченного лексического наполнения могут быть "повернуты" в сторону символического или аллегорического значения. Аллегоричность олицетворенных явлений или свойств носит ярко зрительный характер: И пылок был, и грозен День,/И в знамя верил голубое,/Но ночь пришла, и нежно тень/

[26] А. Федоров подчеркивает, что в идиостиле поэта «...абстрактные понятия – как любовь или тоска – не овеществляются, а "очеловечиваются"» (Федоров, 1984, с. 144). Ср. также: "Персонифицированные отвлеченные понятия легко включаются в тексты разных типов, в том числе тексты, насыщенные обозначениями конкретных реалий. Это сосуществование разноплановых слов определяет своеобразие некоторых стихотворений Анненского" (Кожевникова, 1986, с. 88).

Берет усталого без боя./Как мало их! Еще один/В лучах слабеющей Надежды/Уходит гордый паладин:/От золотой его одежды/Осталась бурая кайма,/Да горький чад... воспоминанья... (здесь применен "строчной ряд отточий" Шварцкопф, 1988, с. 66) /Как обгорелого письма/Неповторимое признанье (Еще один) ; Уж черной Ночи бледный День/Свой факел отдал, улетая... (Падение лилий) ; В луче прощальном, запыленном/Своим грехом неотмоленным/Томится День пережитой./Как серафим у Боттичелли,/Рассыпав локон золотой.../На гриф умолкшей виолончели (Тоска возврата).

Более сложно семантическое наполнение графически выделенных слов, лишенных зрительно-наглядных атрибутов: *Я* знал, что она вернется/И будет со мной – Тоска./Звякнет и запахнется/С дверью часовщика.../Сердца стального трепет/Со стрекотаньем крыл/Сцепит и вновь расцепит/Тот, кто ей дверь открыл... Здесь мы с тобой лишь чудо/Жить нам с тобою теперь/Только минуту – покуда/Не распахнулась дверь.../Звякнет и запахнется,/И будешь ты (стальная цикада) так далека.../Молча сейчас вернется/И будет со мной – Тоска (Стальная цикада). Нечеткость выражения признаков олицетворения в графически выделенном слове (Тоска) придает ему больший семантический вес и, соответственно, развивает символические линии текста[27].

Следует отметить полифункциональность употребления прописной буквы, указывающей не только на олицетворение, склонное к аллегории или символу, но и на наличие определенной иерархии образных характеристик. Например: Смычка заслушавшись, тоскливо/Волна

[27] См. замечание Б.А. Ларина о стихотворении: "Прямое и иносказательное назначение слов непристанно перемежается. Построение речи затрудненное, обрывистое, с неожиданной последовательностью. О тоске – слышать всегда с собою часы, и о тоске небытия..." (Ларин, 1923, с. 156).

горит, а луч померк, –/И в тени душные залива/Вот-вот ворвется *фейерверк*./Но в мутном чаяньи испуга,/В истоме прерванного сна,/Не угадать *Царице юга*/Тот миг шальной, когда она/Развяжет, разоймет, расщиплет/Золотоцветный свой букет/И звезды робкие рассыплет/Огнями дерзкими ракет (Villa nazionale). В приведенном примере иерархически противопоставлены фейерверк и его перифраза, представленная тем самым как производитель (властитель) фейерверка (возможно также, что *Царица юга*-южная ночь). Ср. еще: Немые тени вереницей/Идут чрез северный портал, / Но *ангел Ночи* бледнолицый / Еще кафизмы не читал... (Тоска возврата). Показательно, что в данном стихотворении иерархически равноценное слово День также написано с заглавной буквы.

Стремление придать дополнительную весомость иерархически более высокому понятию просматривается в ряде употреблений: ... Не хочешь ли дремой осенней/Окутать кокетливо май?/Иль сделаться *Мною*, быть может,/ /Одним из упрямых *калек*,/И всех уверять, что не дожит/ И первый Овидиев век... (Дождик). Иерархическая противопоставленность особенно показательна при графическом контрасте лексически тождественных слов. В этом случае очевидна контрастность семантического объема "обычного" и обобщенно-олицетворенного употребления одного и того же слова: Пусть травы сменятся над капищем волненья/И восковой в гробу забудется рука,/Мне кажется, меж вас одно недоуменье/Все будет жить мое, одна *моя Тоска*... → Я выдумал ее – и все ж она виденье,/Я не люблю ее – и мне она близка,/Недоумелая, мое недоуменье,/ Всегда веселая, она *моя тоска* (Моя тоска)[28].

Оттенок олицетворения связан в поэтике Анненского

---

[28]Показателен разнобой в написании слова *тоска* в заглавии стихотворения: в алфавитном указателе и в оглавлении издания: Сборник, 1959 – Моя Тоска; в примечаниях того же издания – Моя тоска. В Сборнике, 1981 в оглавлении – Моя тоска. В издании: Сборник, 1987 – в оглавлении – Моя Тоска, в заглавии стихотворения в сборнике – и Комментариях – Моя тоска.

с отчуждением какого-либо чувства или состояния лирического героя, с приданием ему статуса самостоятельного существования (об этом уже говорилось); поэтому и в названном стихотворении персонифицированная ("очеловеченная", по определению Федорова) Тоска лирического героя может остаться среди живых и после его смерти. Возможность такого употребления – шаг в сторону укрепления "автономности" чувств человека. Показательно, что со строчной буквы пишется словоупотребление, имеющее ряд конкретизирующих признаков, основанных в том числе и на оксюмороне. Здесь следует обратить внимание и на наличие прилагательного того же корня (мое *недоуменье – недоумелая* моя тоска).

Подобные употребления подчеркивают сопряженность приемов олицетворения (в том числе и придание нарицательному имени статуса имени собственного), аллегории и символа, которые не всегда целесообразно четко разграничивать. В идиостиле Анненского прием символизации, видимо, тесно связан с олицетворением, что говорит и о нефилологическом (в нашем понимании), более "жестком" характере идиостиля, так как олицетворение сообщает тексту большую наглядность.

Проиллюстрируем это утверждение анализом двух стихотворений поэта – "Дымы" и "Зимний поезд".

В белом поле был пепельный бал,
Тени были там нежно-желанны,
Упоительный танец сливал,
И клубил, и дымил их воланы.

Чередой, застилая мне даль,
Проносились плясуньи мятежной,
И была вековая печаль
В нежном танце без музыки нежной.

А внизу содроганье и стук
Говорили, что ужас не прожит;
Громыхая цепями, *Недуг*
Там сковал бы воздушных, – не может.

И была ль так постыла им степь,
Или мука капризно-желанна, –
То и дело железную цепь
Задевала оборка волана.

Обращает внимание иерархическое противопоставление двух видов олицетворения: олицетворение теней, выраженное собственно лексическими средствами (словно *тени* употреблено лишь раз и в начале стихотворной строки, слова, выступающие обозначениями данного денотата – *плясуньи, им* – графически не выделены), и олицетворение, иерархическое главенство которого подчеркнуто прописной буквой (Недуг). Выделенное слово поставлено в центр образной и смысловой структуры стихотворения, что подчеркивается отсутствием выделения других слов, также передающих отвлеченные представления (см. слова *содроганье, стук, ужас* и их контекст). Так в текст вводится сигнал к более внимательному прочтению скрытых ассоциативных ходов.

Обратившись еще раз к стихотворению, мы увидим, что его заглавие (Дымы) повторено в тексте лишь косвенно (Упоительный танец... дымил их воланы). Вместо *дымов* выступают *тени*. Так вырисовывается ракурс наблюдения из окна вагона, когда виден не дым или пар, поднимающийся из трубы паровоза, а только тень от дыма на снегу. Образ поезда в данном стихотворении обозначен пунктирно (прямо не назван), однако достаточно ясно для формирования возникшего представления, поскольку сразу устанавливается ассоциативная связь с другими образными зарисовками того же денотата (см. стихотворения Лунная ночь в исходе зимы, Зимний поезд). Очевидно, что *Недуг* связан с образом поезда, представленного как символ (модификация общепоэтической темы уподобления жизни человека пути). Сам же *Недуг* употреблен в обобщенно-расширительном, но не символическом значении, поскольку ему придается статус живого су-

щества, которое в силу своих устойчивых свойств может (и стремится) сломить здоровье (подвижность, веселье) и самую жизнь человека и природы. Символизируется место, где находится олицетворенный *Недуг* – пространство поезда (отсюда громыханье цепей и ракурс видения дыма из окна вагона). Так, выделенное олицетворение выполняет роль указателя на символическое значение контекста. Не являясь символом, данный образ употребляется в контексте конкретного символа. Поэтому применительно к образному содержанию, выраженному словом *Недуг*, можно говорить об олицетворении, стремящемся к символу[29].

Связь между обозначенными здесь образами Недуга и поезда укрепляются при анализе второго стихотворения.

Снегов немую черноту
Прожгло два глаза из тумана,
И дым остался на лету
Горящим золотом фонтана.

Я знаю – пышущий дракон,
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвет мятежным бегом
Завороженный дали сон.

---

[29]Данное соотношение тропеических характеристик можно передать через обозначение: Олиц Всимв (см.: Григорьев, 1973, с. 3), наполнив это обозначение конкретным содержанием, показывающим возможность активной роли "В-рубрик". См.: "В-рубрики" (Вср, Вмтф, Вмтн, Волиц, Всимв) – употребление слова в контексте Ср, в контексте Мтф и т.д. Эти рубрики отмечают прежде всего случаи непосредственного участия слова в создании контекста сравнения, метафоры и т.д.; а также сферу действия того или иного "тропа", но не характеризуют какой-либо специфический способ словопреобразования сам по себе" (Григорьев, 1973, с. 119). Видимо, расширение масштабов исследования принципов сочетаемости тропов внесет необходимые коррективы в весьма плодотворную идею представления сложности и специфики художественного текста через "набор" тропеических характеристик, выдвинутую в названной работе.

А с ним, усталые рабы,
Обречены холодной яме,
Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями,

Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам.

Она – как призрачный монах,
И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах,
И затеканий, и удуший;

Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье,
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье.

Как вор, наметивший карман,
Она тиха, пока мы живы,
Лишь молча точит свой дурман
Да тушит черные наплывы.

А снизу стук, а сбоку гул,
Да все бесцельней, безымянней...
И мерзок тем, кто не заснул,
Хаос полусуществований!

Но тает ночь... И дрях и сед,
Еще вчера Закат осенний,
Приподнимается Рассвет
С одра его томившей Тени.

Забывшим за ночь свой недуг
В глаза опять глядит терзанье,
И дребезжит сильнее стук,
Дробя налеты обмерзанья.

Пары желтеющей стеной
Загородили красный пламень,
И стойко должен зуб больной
Перегрызать холодный камень.

Прежде всего обращает внимание графическое выделение нескольких слов стихотворения: *Полночь, Закат, Рас-*

свет, Тень (слово *недуг,* наличествующее и в данном тексте, на этот раз графически не подчеркнуто). Выделены Полночь и другие временные отрезки ограничивающие ее, а также слово *Тень* как представитель темы ночи. Но в то же время не выделено слово *ночь.* Обращение к тексту дает первое объяснение такой избирательности: все слова, написанные с прописной буквы, употреблены олицетворенно[30]. Но далеко не во всех текстах Анненского, где есть олицетворение, оно выделяется именно таким способом (см. отсутствие выделения ключевых слов в стихотворениях "Смычок и струны", "Серебряный полдень", "Сиреневая мгла" и др. Прием олицетворения подчеркивается на фоне других художественных преобразований, связанных с олицетворением данных слов. Олицетворение в анализируемом стихотворении выделяет определенный временной отрезок (Полночь) и ограничивающие его понятия (Закат, Рассвет, Тень). *Полночь* рисуется как соглядатай духовного и физического кризиса человека в период ночного борения с недугом. Так, в подтексте формируется ощущение символического значения ночи и сна как эквивалентов времени наступления смерти и самой смерти (ср.: Как ночь напоминает смерть/Всем, даже выцветшим покровом[31]. Сама же тема Полночи развивается

---

[30]В фрагменте: "Пока с разбитым фонарем... Проходит Полночь по вагонам..." обратим внимание на "минус-прием" – отсутствие стремления развить чисто словесные ассоциации, уже на языковом уровне поддерживающие такое употребление (ср.: ночь прошла...).

[31] « Ночь–Смерть: главный символ и постоянное сочетание в "Кипарисовом ларце"... "Сюжет стихотворения – горячечная агония: суета последних сил, неодолимость бреда, назойливость того, что осталось от действительности и путается с бредом» (Ларин, 1923, с. 158). Хотя автор в данном высказывании говорит о стихотворении "То и Это", основное содержание его вполне сопоставимо с темой Полночи в анализируемом нами стихотворении, где Полночь – кульминация борения сна и яви, жизни и смерти.

не столько в символическом, сколько в олицетворенно-аллегорическом плане: выделено и олицетворено одно отвлеченное представление, наделенное в тексте конкретными, но спроецированными на символику, деталями (Пока с разбитым фонарем,/Наполовину притушенным,/ Среди кошмара дум и дрем /Проходит Полночь по вагонам). Более того, это представление дано как независимое от окружающей его обстановки и ей противопоставленное как явление иного, более высокого порядка, подобно общехудожественному аллегорическому представлению Судьбы, Рока... (Как вор, наметивший карман,/ Она тиха, пока мы живы,/Лишь молча точит свой дурман, Да тушит черные наплывы). Собственно символический план создается темой смерти, накладывающейся на мотив сна, *кошмара дум и дрем.* Эта тема возникает при характеристике вагонов поезда как *тяжких гробов* и развивается через уподобление кошмара жизни кошмару бессонницы в вагоне поезда: А снизу стук, а сбоку гул,/Да все бесцельней, безымяней.../ И мерзок тем, кто не заснул,/Хаос полусуществований! Сопряжение понятий полусуществования и полночи формирует дополнительное значение у данного слова не только как времени кульминации ночи, но и как состояния "полусмерти".

Ощущение символичности (т.е. невозможности адекватного наложения значения слова в прямом или метафорическом употреблении на соответствующий денотат) усиливается при желании осмыслить временную приуроченность Заката (Еще вчера Закат осенний...). Здесь уместно, напомнить, что это стихотворение впервые было опубликовано под заглавием "Внезапный снег". Очевидно, что такое пояснение, содержащееся в заглавии, лишало определение Заката как осеннего в противопоставлении дряхлому и седому Рассвету ореола алогичности (вчера не было снега и поэтому стояла осень, ночью выпал

снег-рассвет уже оказался "зимним"). Это еще один пример, подтверждающий тенденцию к снятию "разъясняющих" содержание заглавий. Кроме того, переход без разъяснения от осени к зиме также фиксирует еще одно состояние природы, обладающее устойчивым символическим ореолом.

Итак, в данном стихотворении олицетворенно-аллегорические фигуры Заката, Полночи, Рассвета, Тени служат вехами, определяющими смещенность, отход содержания стихотворения от буквального, "натуралистического" прочтения его как дорожной зарисовки. Отдавая тексту свою общехудожественную символичность и тем самым оживляя символический смысл образного строя стихотворения (уподобление движения поезда жизни человека, сопряженной с "кошмаром полусуществованья", с борением на грани смерти с недугом...), данные образы в то же время обозначают временные периоды в их реальной последовательности: закат, полночь, тень, рассвет. Кроме того скульптурная пластика образного рисунка олицетворенных представлений (Приподнимается Рассвет/С одра его томившей Тени) также вступает в прямое противоречие с их внеконтекстным символическим значением. Графическое выделение, придавая им зрительную наглядность аллегорических фигур, не увеличивает, а уменьшает их символичность, но усиливает общую иносказательность текста.

Подводя итог нашим наблюдениям над использованием графического выделения нарицательного имени в стихотворениях Анненского, отметим, что этот прием связан в первую очередь с олицетворением неодушевленного имени с отвлеченным значением, что сообщает олицетворению налет аллегоричности. Такой прием может употребляться как указатель наличия непрямого смысла изображаемой образной зарисовки, т.е. на символическое значение текста. Таким образом, можно предположить,

что в ряде случаев олицетворение, стремящееся к аллегории, "сопутствует" символическому строю текста. Показательно, что в ряде случаев, где такого "сосуществования" не обнаруживается, символичность "немаркированного"текста остается проблематичной. Назовем стихотворение "Сиреневая мгла", подлинный смысл ведущего образа которого допускает неоднозначное толкование.

В текстах А. Блока прописная буква может прямо указывать на наличие символического употребления выделенного слова, подчеркивая в символическом контексте его опорные звенья: Нет исхода из вьюг,/И погибнуть мне весело./Завела в очарованный круг,/Серебром своих вьюг занавесила.../Тихо смотрит в меня/Темноокая./И, колеблемый вьюгами Рока,/Я взвиваюсь, звеня,/Пропадаю в метелях.../И на снежных постелях/Спят цари и герои/Минувшего дня/В среброснежном покое –/О, Твои, Незнакомая, снежные жертвы!/И приветно глядят на меня:/"Восстань из мертвых!"; Вхожу я в темные храмы, / Совершаю бедный обряд./Там жду я Прекрасной Дамы/В мерцаньи красных лампад... О, я привык к этим ризам/Величавой Вечной Жены!; И через годы, через воды,/И на кресте, и во хмелю,/Тебя, Дитя моей свободы,/Подруга Светлая, люблю; Весна ли за окнами – розовая, сонная?/Или это Ясная мне улыбается?; Вечер длинный – Лик Невинный,/ Образ девушки со мной; Кто знает, где это было?/Куда ушла Звезда?/Какие слова говорила,/Говорила ли ты тогда?; Кто прикликал моих лебедей?/Кто над озером бродит, смеясь?/Неужели средь этих людей –/Незаметно Заря занялась?; Она глядит мне прямо в очи,/Хваля неробкого врага./С полей ее холодной ночи/В мой дух врываются снега./Но сердце Снежной Девы немо...; Со мной всю жизнь – один Завет:/Завет служенья Непостижной.

Как видно из примеров, выделяется, как правило, символическое значение имени, что исключает прием олицетворения. Графически может выделяться не только наиме-

нование, но и его атрибуты: Кто поджигал на заре терема,/Что воздвигала Царевна Сама?; Я знал Тебя, мой вечный друг,/Тебя, Хранительница-Дева./Я знал, задумчивый поэт,/Что ни один не ведал гений/Такой свободы, как обет/Моих невольничьих Служений; И вот – Она, и к Ней – моя Осанна –/Венец трудов – превыше всех наград./Я скрыл лицо, и проходили годы./Я пребывал в Служеньи много лет./И вот зажглись лучом вечерним своды,/Она дала мне Царственный Ответ/... И в Оный День – один участник Встречи –/Я этих Встреч ни с кем не разделил; Я, изнуренный и премудрый,/Восстав от тягостного сна,/Перед Тобою,Златокудрой/Склоняю долу знамена[32].

Подобные употребления вполне объяснимы с точки зрения механизма образования символов, поскольку графическое выделение нарицательного имени при наличии если не в тексте, то в языке соответствующего нарицательного аналога, может быть уподоблено двум видам контекстов одного и того же слова. Ср. точное замечание З. Минц: « ... символистская лирика молодого Блока в определенном смысле теснее связана с ее "единственными" жизненными прообразами, чем большинство произведений бытовой тональности» (Минц, 1985, с. 7).

Игра на контрастах значений слов, отличающихся лишь написанием прописной буквы, весьма часта у Блока: И мне, как всем, все тот же жребий/Мерещится в грядущей мгле:/Опять любить *Ее* на небе/И изменять *ей* на земле. Здесь можно говорить даже об обнажении приема, поскольку значение графического контраста наглядно раскрывается через лексический контраст (небо/земля). Но,

[32] Напомним, что у Анненского прописная буква в нарицательных существительных, указывающая на индивидуальное имя, встречается достаточно редко и вне иррадиации на контекст: А потом, равнодушно светла, С тихим скрипом соломенных петель, Бережливо простыни сколов, Там заснула и ты, *Добродетель*,/ Между путанно-нежных мотков...

разумеется, более характерны для стиля Блока "недемонстративные" употребления одного и того же слова в графически противопоставленных позициях: Белая Ты, в глубинах несмутима,/В жизни – строга и гневна./Тайно тревожна и тайно любима,/Дева, Заря, Купина./Блёкнут ланиты *у дев* златокудрых,/Зори не вечны, как сны./Терны венчают смиренных и мудрых/Белым огнем Купины. Отметим, что нахождение одного из лексических эквивалентов (Зори) в графически слабой позиции начала стиха не снимает противопоставленности соответствующих слов, поскольку на контраст единичности/множественности указывает оппозиция ед. и мн. числа (см. такое же соотношение единичности/множественности в стихотворении "Дали слепы, дни безгневны...", где противопоставляются написания: царевны – Царевна).

Неустойчивость соотнесенности образа и денотата, "мерцание" стилистического почерка А. Блока, о котором писали такие исследователи его идиостиля как Л. Гинзбург, В. Жирмунский, Д. Максимов, З. Минц и др., проявляется и в данном, казалось бы достаточно ограниченном по своим художественным возможностям, приеме графического контраста определенного типа. Эта "неустойчивость" сказывается в том, что функциональная нагрузка графического выделения слова в текстах Блока постоянно меняется: Загляжусь ли я в ночь на метелицу,/Загорюсь – и погаснуть невмочь./*Что́* в очах *Твоих, красная девица*,/Нашептала мне синяя ночь... Нагадала Большая Медведица,/Да колдунья, морозная дочь,/*Что* в очах *твоих, красная девица*,/На челе твоем, синяя ночь. В данном фрагменте обращает на себя внимание двойной контраст: противопоставление местоименного слова его знаменательному эквиваленту в пределах одного сочетания (Твоих/ красная девица) и противопоставление по данному признаку двух контекстов ("горизонтальный" и "вертикальный" контрасты). Обратим внимание также на сопоположенность данных контекстов и по ряду других призна-

ков: симметричность структурной позиции в стихотворении - второе двустишие в строфе, а также изменение содержательной (местоименное слово и союз) и образной информации: *Что* в очах Твоих, красная девица,/*Нашептала мне синяя ночь* → *Что в очах твоих*, красная девица, *На челе твоем, синяя ночь*. Показательно с этой точки зрения и стихотворение "Пляски осенние", где графически выделены: *Радость, Тишина*, но центральный образ соответствующим образом не подчеркнут. Здесь уместно сослаться на изыскания С.И. Бернштейна, отметившего, что "в ранних изданиях, до 1912 г. включительно таинственность этого существа усугублялась большими буквами, с которых начинались в этом стихотворении написания местоимений *Ты* и *Твой*." Далее в сноске исследователь разъясняет: ⟨⟨В авторском экземпляре издания 1912 г. при этом стихотворении помета: "Ты везде с маленькой буквы"⟩⟩. С.И. Бернштейн также отмечает написание с прописной буквы сочетания Воля Твоя в ранних изданиях, до 1912 г. (Бернштейн, 1873, с. 525, 527). Следовательно, поэт отвергал "единый рецепт" создания таинственности, возвышенности образа. Но, возможно и то, что в данном случае Блок хотел провести различие между собственно символическим ("кодовым") и сказочно-фантастическим значением образа.

Можно отметить также случай, где графический контраст реализуется в пределах двух стихотворений одного и того же цикла (На поле Куликовом): В ночь, когда Мамай залег с ордою/Степи и мосты,/В темном поле были мы *с Тобою*, –/Разве знала *Ты*?/... И когда, наутро, тучей черной/Двинулась орда,/Был в щите *Твой* лик нерукотворный/Светел навсегда → И я с вековою тоскою,/Как волк под ущербной луной,/Не знаю, что делать с собою,/ Куда мне лететь *за тобой*!

Символический (в узком, "кодовом" значении) ореол

прописной буквы особенно наглядно виден при противопоставлении понятий, имеющих, казалось бы, одинаковую иерархическую принадлежность: Протекали над книгой Глубинной/Синие ночи *царицы*./А *к Царевне* с вышки голубиной/Прилетали белые птицы. Ср. также выделение слов, характеризующих Царевну: Царевна-*Невеста*... А *Невеста* одной невинностью/Твои числа замолит, царица.

В завершение обзора роли нарицательных существительных и их атрибутов, написанных с прописной буквы, в художественной системе А. Блока, укажем на достаточно редкий случай употребления прописной буквы для выражения олицетворения, распространяющегося на отдельное свойство или состояние (прием, напоминающий стилистику Анненского). Имеется в виду стихотворение "Влюбленность". Вне полного контекста стихотворения названное в заглавии состояние воспринимается как олицетворение со склонностью к аллегории: И влюбленность в погоне забыла, забыла свой щит./И она, окрылясь, полетела из отчей тюрьмы... Но в сопряжении с другими, явно символическими образами стихотворения (*королевна, темный рыцарь, Купина расцветающих роз*...) данное обозначение приобретает оттенок символичности, который окончательно утверждается с помощью графического контраста – приема, о котором говорилось выше: контраст влюбленность/Влюбленность (И влюбленность звала... Но различна Судьба: здесь – мечтанье раба, Там – воздушной *Влюбленности* хмель).

Сопоставление характера функциональной нагрузки заглавной буквы (другими словами, – слов, возведенных в ранг имени собственного) в художественных системах Анненского и Блока выявляет существенное расхождение в использовании данного языкового приема, связанное с различием стилистических доминант, создающих символичность текстов сополагаемых поэтов. В стихотворениях Анненского и Блока достаточно широко используются

общехудожественные символы, которые, как правило, специально не подчеркиваются. Индивидуальные характеристики символы получают в художественной системе Блока путем графического выделения соответствующих слов – атрибутов или наименований имен собственных; в идиостиле Анненского выделяются олицетворенные абстрактные представления, обретающие *пластику аллегории, связанной с символическим* контекстом и на него указывающей. Здесь нам придется еще раз вернуться к представлениям о типологических признаках данных идиостилей. Б.А. Ларин в свое время чрезвычайно проницательно выделил черту стилистического почерка Анненского, которая может явиться, по нашему убеждению, основой предлагаемого *противопоставления*, отметив, "перемежающуюся жесткость слов" (Ларин, 1923, с. 155). Показательно, что и Вяч. Иванов противопоставлял ассоциативный символизм Анненского тому, который исповедовал он и его поэтическое окружение, прежде всего "по методу и по духу" (Иванов, 1916, с. 294). Понятно, что метод тесно связан с принципами языковой организации идиостиля. Мысль о специфике "метонимического символизма" И. Анненского, чья художественная манера оказывается "на периферии системы" символизма, содержится и у Смирнова (1977, с. 100).

В идиостиле Блока заглавная буква четко выделяет символы, противопоставленные тем самым своим лексическим дублетам, написанным со строчной буквы, и в то же время придает им вид "обычности", поскольку выделяются номинации, обозначающие, как правило, имена собственные (или их атрибуты). Такое отношение к символу корреспондирует с глубинными стилистическими характеристиками идиостиля Блока – с незаметным, неброским, "мягким" (используем данное слово в оппозиции к обозначенной Лариным склонности Анненского к "перемежающейся жесткости слов") стилистичес-

ким почерком, для которого характерно незаметное "перетекание" смыслов, конструирующих эффект балансирования "на самой границе соприкосновения двух миров" (Жирмунский, 1977, с. 227).

Подчеркнем только основное противопоставление в характере формирования символа в художественных системах различной типологической структуры, какими являются, по нашему представлению, идиостили Анненского и Блока, и соответственно наметим подход к установлению дифференциальных признаков символа, указывающих на специфическую ориентацию данного тропа на стилистические линии текста (проблема "членения" тропа как метод языковой основы индивидуальной стилистики художественного текста).

Символ может опираться на зрительно-наглядные представления, формируясь в тексте с участием приемов олицетворения и аллегории (идиостиль Анненского). Но данный троп может и "растворяться" в словесной канве, проявляясь в общей языковой многомерности и переменчивости образного рисунка текста (идиостиль Блока). В первом случае наиболее рельефно проявляется изобразительная энергия сочетаемости тропов[33], во втором – словесно-ассоциативная связь собственно языковых приемов, в которых "взаимопритяжение" тропов – лишь один из многообразных способов создания стилистического рисунка текста.

Итак, для представления (хотя бы предварительного) о номенклатуре приемов языкового выражения какого-либо способа художественного словопреобразования перспективно сопоставление (по заданным параметрам) идиостилей, существенно отличающихся принципами языковой организации художественной структуры текста.

---

[33] Учет сочетаемости тропов как способа установления специфики стихотворного текста явился основой словарной статьи в работе:В.П. Григорьев (1973).

Заключение

Основой типологического сближения художественных систем А.Фета и И.Анненского оказалась характерная для них тенденция к ориентации ряда языковых приемов на завуалированность связи образа и денотата[1]. При этом для художественной системы Фета более показательно как бы непроизвольное усложнение образной структуры некоторых его стихотворений, связанное с приемом компрессии смысла, создающей "непромещанность" многих ассоциативных связей, взаимоналожение временных, пространственных или содержательных планов. Для Анненского в большей степени характерен экспериментально-демонстративный подход к этой задаче. Наряду с использованием компрессии смысла, связанной с развитием символических значений, "накладывающихся" на различные художественные приемы (или сосуществующих с ними), он более явно применяет и такой прием, как метафоризация метафоры и другие способы художественного словопреобразования, сопоставляя их стилистический эффект в вариантах одного и того же стихотворения.

Итак, отношение образа и его денотата по признаку ясности/затемненности этих связей будем считать лингвостилистической координатой, объединяющей некоторые идиостили словесно-денотативной ориентации в одну и ту же типологическую группу. К этой же группе, видимо, следует отнести и идиостиль О.Мандельштама. Основание

---

[1]Ср.: «Поиски реальной, "бытовой" основы стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии...» (Федоров, 1984, с. 149, цитирует слова Вяч, Иванова).

к такой типологической характеристике данной художественной системы мы черпаем из суждений некоторых исследователей творчества поэта. Здесь прежде всего следует назвать работу Л. Гинзбург, поставившей в прямую преемственную связь творчество Мандельштама от художественных открытий И. Анненского: "Психологический" и "ассоциативный" символизм Анненского послужил отправной точкой для ряда поэтов послесимволистской поры. Особый теоретический интерес представляет в этом плане поэзия Мандельштама (см.: Гинзбург, 1974, с. 357–358). Чрезвычайно существенно для правильного понимания поэтики "зашифрованного" слова (в отличие от поэтики "абсурда") следующее замечание Гинзбург: «Мандельштам, очевидно, принадлежал к типу поэтов с очень сильной реакцией на воздействия самого различного порядка, поэтов, исходящих от конкретного впечатления. Именно конкретность импульса – если он не известен читателю – иногда и приводит к непонятности[2].

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка –
Это красный шелк горит.

Ахматова заметила по поводу этих стихов:"Это мы вместе топили печку; у меня жар – я мерю температуру..." Но у Мандельштама иногда в тексте нет и ключа от реалий эстетически действенных, нужных для его понимания; вернее, он раскрывает их в другом месте – напри-

[2]Данное наблюдение можно сопоставить с замечанием Вячеслава Иванова о сущности ассоциативного символизма: "Поэт-символист этого типа берет исходной точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием..." (Иванов, 1916, с. 291).

мер, в своей прозе, в статьях» (Гинзбург, 1974, с. 382). Как видим, и в данном случае задача дешифровки смысла стихотворения решается за его пределами, что типологически сближает Фета, Анненского и Мандельштама.

Укажем на работу, касающуюся раскрытия некоторых приемов творческой лаборатории данного поэта (Семенко, 1985)[3], где автор показывает в действии прием "метафоризации метафор" (напомним похожий прием в "Варианте" Анненского), раскрывая его через сопоставление черновиков и окончательного текста "Оды".

В нашу задачу не входит описание типологических характеристик даннного идиостиля, но, опираясь на уже выработанные представления, мы можем, как кажется, утверждать, что названные исследователи касаются именно лингвостилистических параметров художественной системы Мандельштама, позволяющих включить данный идиостиль в соответствующую типологическую группу.

Итак, на основании лингвостилистических критериев мы объединяем поэтов – представителей трех литературных направлений: импрессиониста А. Фета, символиста И. Анненского и акмеиста О. Мандельштама.

Автор рассматривает представленное им исследование как еще один этап в постижении принципов типологического членения стихотворных идиостилей в их со- и противопоставлении (Некрасова, 1982, 1986) и в то же время как работу, в которой содержится попытка практического осмысления конечной цели лингвостилистической типологии стихотворных лирических текстов. Наличие этих двух взаимосвязанных устремлений, а именно: расширить число типологических групп в общей классификационной схеме и показать (или хотя бы наметить) собственно лин-

---

[3] Назовем еще один комментарий данного автора к произведению Мандельштама "Стихи о неизвестном солдате", которое определяется как "одно из наиболее трудных для понимания стихотворений О. Мандельштама" (Семенко, 1990, с. 479).

гвистический подход в использовании типологической схемы (или ее фрагмента – на данном этапе исследования проблемы) – и определило композицию работы, включающей два аспекта. Назовем их. Это – параллельный анализ некоторых "общих" стилистических устремлений двух поэтов; "изъятие" из образной структуры замкнутого текста одного из его элементов и отдельное его описание в сопоставительном плане, применительно к художественным системам различной типологической ориентации. Поскольку идиостиль Пастернака, по нашему представлению, типологически противостоит художественным системам А. Фета и И. Анненского, он (в объеме исследования олицетворения) сопоставляется с некоторыми фрагментами идиостиля Фета, а затем – Анненского. Каждое из таких сопоставлений выявляет различные свойства тропа в его текстовом "существовании".

Задача сведения воедино полученных на различном материале лингвостилистических характеристик одного и того же художественного почерка была опробована при анализе олицетворения в идиостиле Анненского, когда специфика олицетворения выяснялась в сопряжении с приемами аллегории и символа. Полученные данные стали основой фрагментарного сопоставления принципов организации символического текста в системах Анненского и Блока. Тем самым было показано, что сопоставительный анализ, опирающийся на устойчивые стилистические особенности произведения (и идиостиля), может развиваться в различных направлениях, расширяя масштабы лингвостилистического описания языковой основы художественных средств. Такое сопоставление может проводиться сколь угодно широко, поскольку исследование стилистических признаков олицетворения (и любого тропа) в конкретной художественной системе выявляет все новые "контакты" с теми или иными художественными средствами, и, следовательно, открывает дополнительные воз-

можности со- и противопоставления с другими идиостилями (см. связь олицетворения отвлеченных существительных с их графическим оформлением).

Правомерно и "изолированное" изучение определенной модели олицетворения (или другого тропа). В этом случае исследование обнаружит не столько специфику идиостиля, сколько общие языковые процессы, связанные с эволюционным развитием "средств словопреобразования", по словам В.П. Григорьева, в поэтическом языке. Напомним соположение "зеркальной" модели олицетворения в идиостилях Фета и Пастернака, а также способ олицетворения "отъединенных" от человека или другого живого существа его же чувств и состояний в идиостилях Фета, Анненского, а также Есенина ("Загрустила, словно голубь, *Радость* лет уединенных"); Вл. Набокова ("По потолку *гудит досада* двух заплутавшихся шмелей..."; "В часы трудов счастливых и угрюмых *Моя* благая слушает *тоска*, как долгой ночью в исполинских думах ворочаются в небе облака". Ангелом задетый, 1990, с. 65 и 74). См. также: Ирина Ратуинская ("Пять шагов до окна и четыре от стенки до стенки, Да нелепо моргает в железо оправленный глаз. *Монотонная хитрость допроса волочится мимо,* Молодой конвоир по-солдатски бесхитростно груб..." Ирина Ратуинская. "Дружба народов", № 1, 1990, с. 131).

Эта тенденция "перешагнула" и в публицистику: "...наталкиваешься на открытия удивительные. Настолько удивительные, что *восприятие*, воспитанное на каррикатурах "Краткого курса" в первом своем порыве *хочет закричать*: "Не верю! Не может быть!" – Вячеслав Костиков. ("Огонек", № 10, март 1990, с. 30).

Приведенные примеры, разумеется, фрагментарны и не могут свидетельствовать о широте процесса, охватившего не только поэтические тексты, но они показывают, что исследование особенностей поэтического употребления подводит к общим проблемам эволюционного развития языка в его эстетической функции.

Изучение ”сложных” стилей, заранее предполагающих неоднозначность их интерпретации не только читателем, но и исследователем, стимулирует и расширение терминологического арсенала лингвостилистики, позволяющего сопрягать анализ конкретного текста с выявлением устойчивых стилистических доминант художественной системы. Дело в том, что в объеме одного стихотворения не всегда отчетливо проявляются сущностные (типологические) свойства идиостиля, от раскрытия которых зависит и адекватное замыслу понимание произведения. В соответствующем разделе уже приводилось осмысление стихотворения Анненского ”Сиреневая мгла” как любовного (см. с. 77, сноска). Однако выявление языкового и образного механизма психологического олицетворения у данного поэта позволяет говорить о выражении любви в более специфическом смысле – как склонности к такому пейзажу, который аккумулирует душевные порывы лирического героя, осознающего невозможность удержать эту ”мимолетность” (напомним, что по состоянию здоровья Анненский вряд ли мог совершать долгие пешие прогулки).

Введение в лингвостилистическую терминологию понятия сильной и слабой позиции тропа (по аналогии с фонологическими представлениями), как представляется, снимает противоречие между конкретным анализом отдельного словопреобразования в объеме завершенного текста и более широким исследованием ведущих стилистических характеристик идиостиля, складывающихся из конкретных наблюдений. В этом случае ”непроясненные” употребления могут рассматриваться как слабая позиция соответствующего тропа, в текстовом употреблении не отличающегося от другого художественного средства (с чем и связана возможность различных интерпретаций). В данном случае проблема сочетаемости тропов (Григорьев, 1973, с. 68 и след.) получает

дополнительные направления исследования, определяемые "неразличением" некоторых видов (и разновидностей) тропов в одном контексте (слабая позиция) и четким выявлением характера образного преобразования в другом (сильная позиция). Так, в идиостиле И. Анненского отмеченный вид психологического олицетворения, связанный с перенесением на природу принадлежащих человеку свойств, состояний и действий, оказывается сопредельным с метонимическими отношениями:

Палимая огнем недвижного светила,
Проклятый свой урок отлязгала кирьга
И спящих грабаров с землею сколотила,
Как ливень черные, осенние стога.

Центром художественной картины оказывается орудие действия землекопов (кирьга), а сами грабары представлены как объект его воздействия. Привычное восприятие такого употребления по метонимической модели (человек – орудие его труда) затруднительно, так как действие орудия направлено в том числе и на непосредственных производителей. Формирование сильной позиции приема олицетворения, о котором мы говорим, обусловлено и нахождением анализируемого употребления в начале стихотворения, что нехарактерно для ситуативной метонимии (по представлениям Н.Д. Арутюновой). В случаях, где нет дополнительных признаков, устраняющих метонимию, возникает слабая позиция приема:

Но помедли, день, врачуя
Это сердце от разлада!
Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...

Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый,

Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.

Топора обиды злые,
Все, чего уже не стало... (Перед закатом)

Итак, в тексте могут совпадать в слабой позиции олицетворение и метонимия (и возникают по крайней мере две его интерпретации), но в проекции на идиостиль в целом выявляется олицетворяющий принцип в формировании художественной картины мира.

В идиостилях иной стилистической структуры более актуальным оказывается установление сильной и слабой позиции олицетворения и антропоморфной метафоры. К таким идиостилям можно отнести художественную систему А. Фета, поскольку в его поэзии "человеческие чувства приписываются явлениям природы без прямой связи со свойствами этих явлений" (Бухштаб, 1986, с. 29). Так вырисовывается критерий отграничения олицетворения от антропоморфной метафоры, обусловленный тем, что при метафоре денотат п е р е н а з ы в а е т с я, а при олицетворении д о м ы с л и в а е т с я. В случаях, когда остается неясным, какой из названных принципов реализуется в конкретном тексте, возникает слабая позиция тропа, совмещающая в себе возможность интерпретации через олицетворение и через метафору. И только апелляция к идиостилю позволяет определить более предпочтительное толкование (иллюстрацию этого положения см. на с. 80, где разбирается фрагмент стихотворения Анненского "Который?").

Намеченный подход к анализу стихотворных текстов, отчасти реализованный в этой монографии, предполагает дальнейшее усовершенствование методологии лингвостилистического анализа, ориентированного на идиостиль как сложную систему взаимообусловленных языковых приемов, участвующих в построении художественного мира поэта.

Литература

Аверинцев С.С. Символ // Крат. лит. энциклопедия. М., 1976.

Бернштейн С.И. Художественная структура стихотворения Блока "Пляски осенние" // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1973. Вып. 308; Труды по знаковым системам. № 6.

Боткин. Художественный дар и тонкое поэтическое чувство, которым запечатлены стихотворения Фета // Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин)... : Сб. ист.-лит. ст. / Сост. В. Покровский. М., 1911.

Булдеев А. И.Ф. Анненский как поэт // Жатва. 1912.

Бухштаб Б.Я. Судьба литературного наследства А.А. Фета: Обзор // Лит. наследство. 1935. Т. 22/24.

Бухштаб Б.Я. Творческий труд Фета // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1973. № 1.

Бухштаб Б.Я. Вступительная статья, составление и примечания // Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

Вильмонт Н. Борис Пастернак: Воспоминания и мысли // Новый мир. 1987. № 6.

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Винокур Г.О. Биография как научная проблема: (Тез. докл.). // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. Т.1.

Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.

Гинзбург Л. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопр. лит. 1981. № 10.

Гречишкин С.С. Символизм. 10 // История русской литературы. Л., 1983. Т.4.

Григорьев В.П. Введение // Поэт и слово: Опыт словаря. М., 1973.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьева А.Д. Слово и образ Фета // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX–XX вв. М. 1985.

Душечкина Е.В. Опыт анализа стихотворения Ф.И. Тютчева "Есть в осени первоначальной . . ." // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981.

Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика: Стилистика. Л., 1977.

Иванов В. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916.
Калинин А.В. Русская лексика. М., 1960.
Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. М., 1986.
Колпакова Н. Из истории Фетовского текста // Поэтика: Временник отд. словес. искусств Гос. ин-та истории искусств. М., 1927. Вып. 3.
Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975.
Кушнер А. Заметки на полях // Вопр. лит. 1981. № 10.
Ларин Б.А. О "Кипарисовом ларце" // Литературная мысль : Альманах. Пг. 1923. Вып. 2.
Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т.1: Стихотворения и поэмы.
Минц З.Г. Случившееся и его смысл в "Стихах о Прекрасной Даме" А. Блока // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1985. Вып. 680: А. Блок и его окружение: Блоковский сборник, № 6.
Некрасова Е.А. Виды экспрессивной тональности в стихотворных произведениях А. Блока // Образное слово А. Блока. м., 1980.
Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
Некрасова Е.А. Функциональная роль сравнений в стихотворных идиостилях различных типов // Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. 1986.
Панов М.В. Стилистика // Русский язык и советское общество: Проспект. Алма-Ата, 1962.
Пастернак Б.Л. Письмо Ватагину М.Г. // Огонек. 1990. № 8.
Подольская И. Составление, вступительная статья и комментарии // Анненский И. Избранное. М., 1987.
Поспелов Г.К. Лирика среди литературных родов. М., 1976.
Семенко И.М. Развитие метафор в "Грифельной оде" Мандельштама: (От черновых вариантов к окончательному тексту) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1985. Вып. 680; А. Блок и его окружение: Блоковский сборник. № 6.
Семенко И.М. "Стихи о неизвестном солдате" (Творческая история // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
Семенова О.Н. О поэзии Иннокентия Анненского: (Семант.

композиция лир. цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Словарь языка А.С. Пушкина. М., 1957. Т. I.

Словарь языка А.С. Пушкина. М., 1961. Т.IV.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.

Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986.

Федоров А. Вступительная статья, подготовка текста и примечания // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.

Федоров А. Иннокентий Анненский. Л., 1984.

Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск. 1969.

Цыбин В.Д. Составление и вступительная статья // Анненский И.Ф. Стихотворения и переводы. М., 1981.

Шварцкопф Б.С. Современная русская пунктуация. М., 1988.

Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика: М., 1929. Вып. 5.

Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Т.1.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый ... // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. Т.1.

Оглавление

Научное издание

Некрасова Елена Андреевна

А. Фет,
И. Анненский

Типологический
аспект
описания

Утверждено к печати
Институтом русского языка АН СССР

Заведующая редакцией *Н.Г. Герасимова*
Редактор издательства *Е.В. Фурманова*
Художник *В.И. Феногенов*
Художественный редактор *И.В. Монастырская*
Технический редактор *О.В. Аредова*
Корректор *Н.Л. Голубцова*

Набор выполнен в издательстве
на наборно-печатающих автоматах

ИБ № 47735

Подписано к печати 08.07.91
Формат 70x100 1/32. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл.печ.л. 5,2. Усл.кр.-отт. 5,3
Уч.-изд.л. 5,3. Тираж 1400 экз.
Тип. зак. 1403. Цена 2 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука" 117864 ГСП-7,
Москва В-485, Профсоюзная ул., д. 90

Ордена Трудового Красного Знамени
1-я типография издательства "Наука"
199034, Ленинград В-34, 9-я линия, 12